

T.C.
BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI



KEMAL SUNAL FİMLERİNDE
TOPLUMSAL CİNSİYET İLİŞKİLERİ (1970-1990)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AYNUR PİLGİ

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Ekin Kadir SELÇUK

BOLU, OCAK- 2024

KABUL VE ONAY SAYFASI

Aynur PİLGİ tarafından hazırlanan "**KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET İLİŞKİLERİ (1970-1990)**" adlı tez çalışması jürimiz tarafından İletişim Bilimleri Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir. 02/01/2024

Jüri Üyeleri

İmza

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Ekin Kadir SELÇUK
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

.....

Üye
Prof. Dr. Selami ÖZSOY
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

.....

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Sibel KABA
Trabzon Üniversitesi

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. İbrahim KÜRTÜL
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir,

aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Teze ilişkin 22.01.2024 tarihinde Turnitin adlı programında enstitü müdürlüğünce belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan benzerlik raporuna göre, tezin benzerlik oranı %30'u geçmemektedir.

.....
AYNUR PİLGİ

ÖZET

KEMAL SUNAL FİMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET İLİŞKİLERİ

(1970-1990)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AYNUR PİLGİ

BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

TEZ DANIŞMANI: DR. ÖĞR. ÜYESİ EKİN KADİR SELÇUK

BOLU, OCAK- 2024

X + 88 SAYFA

Kadın ve erkeğe yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri toplumu şekillendirmekte ve ataerkil bir zihniyetin de ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Yüceltilmiş erkeklik ve bastırılmış kadınlık ile ataerkil ideoloji toplumda her zaman var olabilmektedir. Kadın topluma karşı başlatmış olduğu birey olma savaşını, kendini kamusal alana taşıyarak ya da toplumda söz sahibi olarak kazanmaya çalışmaktadır. Erkek egemen bir toplumda kadının başkaldırışı zor olabilmekte ve bu yolda kadın bedel ödemektedir. Ataerkil toplum eşitsizlik yaratmakta ve kadını ikincil konuma getirmektedir.

Kitle iletişim araçlarından televizyon en kolay erişilen mecradır. Dolayısıyla toplumdaki toplumsal cinsiyet rollerini analiz edebilmek için filmler önemli konumdadır ve sinema kadını medyada görünür kılmaktadır. Bu sebeple sinema, bir taraftan işin ekonomik tarafını düşünürken bir taraftan da kadının varlığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmanın temel amacı Kemal Sunal filmlerinde ataerkil düzene başkaldıran kadın temsilini inceleyerek o dönemdeki güçlü kadın figürünü ortaya çıkarmaktır. Araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır ve araştırma desenlerinden uygunluk örnekleme tercih edilmiştir. Araştırma verileri Kemal Sunal'ın on tane filmi üzerinden elde edilmiştir. Toplanan veriler içerik analizine göre analiz edilmiştir. Kemal Sunal filmlerinde kadın temsilinin ataerkil sisteme başkaldırdığı ve bu durumun kadını güçlü kıldığı görülmektedir. Toplumun atamış olduğu cinsiyet rollerini ters yüz eden kadınların geleceğe daha umutla baktıkları anlaşılmaktadır. Kadının toplumda birey olma çabası ve erkeklerle eşit hak ve özgürlükler talep etmesi onu eril ideolojinin tahakkümünden kurtarmaktadır.

ANAHTAR KELİMELE: Toplumsal Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet Roller, Ataerkil Zihniyet, Sinema, Kemal Sunal Filmleri

ABSTRACT

GENDER RELATIONS IN KEMAL SUNAL MOVIES (1970-1990)

MASTER THESIS

AYNUR PİLGİ

BOLU ABANT İZZET BAYSAL UNIVERSITY

GRADUATE EDUCATION INSTITUTE

DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES

THESIS ADVISOR: ASSIST. PROF. DR. EKİN KADİR SELÇUK

BOLU, JANUARY - 2024

X + 88 PAGES

Gender roles imposed on men and women shape society and lead to the emergence of a patriarchal mentality. Patriarchal ideology with exalted masculinity and repressed femininity can always exist in society. Women try to win the fight to become an individual, which they have started against society, by carrying themselves into the public sphere or by having a say in society. In a male-dominated society, it can be difficult for a woman to rebel, and she pays a price in this process. Patriarchal society creates inequality and puts women in a subordinate position.

Among the mass media, television is the most easily accessed medium. Therefore, films are important for analyzing gender roles in society, and cinema makes women visible in the media. For this reason, cinema, while thinking about the economic side of the business, also tries to prove the existence of women. In this context, the main purpose of this study is to reveal the strong female figure of that period by examining the representation of women rebelling against the patriarchal order in Kemal Sunal's films. Qualitative research method was used as the research method and convenience sampling was preferred among the research designs. Research data was obtained from ten films of Kemal Sunal. By analyzing the collected data according to content analysis, it is seen that the female representation in Kemal Sunal's films rebels against the patriarchal system and this makes women strong. It is understood that women who reverse the gender roles assigned by society look to the future with more hope. Women's efforts to become individuals in society and to demand equal rights and freedoms with men save her from the domination of masculine ideology.

KEYWORDS: Gender, Gender Roles, Patriarchal Mentality, Cinema, Kemal Sunal Movie

İÇİNDEKİLER

Sayfa

KABUL VE ONAY SAYFASI	iii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	ix
TEŞEKKÜR	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
1. TOPLUM VE SİNEMA.....	4
1.1 Sinema	4
1.2 Sinema Endüstrisi	5
1.3 Sinema ve Toplumsal Yapı.....	6
1.4 Kemal Sunal'ın Hayatı ve Sanatçı Kişiliği	9
1.5 Türk Sinemasında Kemal Sunal	10
1.6 Kemal Sunal Filmlerinin Seyirci Üzerindeki Sosyo-Kültürel Etkileri.....	11
İKİNCİ BÖLÜM	13
2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİZM	13
2.1 Toplumsal Cinsiyet Kavramı	13
2.2 Toplumsal Cinsiyet Rollerı	15
2.3 Cinsiyet Kimliğine İlişkin Psikanalitik Teoriler	19
2.4 Feminizm Kuramı ve Çeşitleri.....	20
2.4.1 Liberal Feminizm.....	24
2.4.2 Marksist Feminizm	25
2.4.3 Radikal Feminizm.....	25
2.5 Sinemada Kadına Genel Bakış	26
2.6. Feminist Sinema Teorisi	30
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	36
3. KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET İLİŞKİLERİ (1970-1990).....	36
3.1 Kemal Sunal Filmlerinde Kadın temsili	36
3.2 Çalışmanın Amacı ve Önemi	38
3.3 Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	39
3.4 Araştırma Soruları	39
3.5 Araştırma Yöntemi.....	39
3.5.1 İncelenen Filmler	40
3.5.1.1 Salako Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü	40
3.5.1.1.1 Salako Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi	43
3.5.1.2 Kanlı Nigâr Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü	44

3.5.1.2.1 Kanlı Nigâr Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi	46
3.5.1.3 Şendul Şaban Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü	47
3.5.1.3.1 Şendul Şaban Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi	51
3.5.1.4 Çöpçüler Kralı Filmi Künyesi ve Analizi	52
3.5.1.4.1 Çöpçüler Filmi Analizi Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi.....	54
3.5.1.5 Sosyete Şaban Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü	56
3.5.1.5.1 Sosyete Şaban Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi	59
3.5.1.6 Boynu Bükük Küheylan Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü	60
3.5.1.6.1 Boynu Bükük Küheylan Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi.....	62
3.5.1.7 Kılıbık Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü.....	64
3.5.1.7.1 Kılıbık Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi	66
3.5.1.8 Polizei Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü	67
3.5.1.8.1 Polizei Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi	69
3.5.1.9 Kibar Feyzo Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü	70
3.5.1.9.1 Kibar Feyzo Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi	73
3.5.1.10 Şabaniye Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü.....	74
3.5.1.10.1 Şabaniye Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi	76
SONUÇ.....	78
KAYNAKLAR.....	80
EKLER	86

FOTOĞRAF LİSTESİ

Sayfa

Fotoğraf 2.1: İtaat eden kadın modeli	29
Fotoğraf 3.1: Cinsel cazibesini kullanan kadın.....	36
Fotoğraf 3.2: Müjde Ar	37
Fotoğraf 3.3: Salako Emine ile gerdeğe girmek ister	38
Fotoğraf 3.4: Salako ve Emine Çukurda beraber olur.....	42
Fotoğraf 3.5: Kanlı Nigâr evinde erkekleri oyalar.....	45
Fotoğraf 3.6: Karısı, Şaban’a para verir	50
Fotoğraf 3.7: Hacer amiri döver	54
Fotoğraf 3.8: Peri, erkeklere karşı kendini korur.....	59
Fotoğraf 3.9: İbrahim ve başkaldıran kadınlar.....	61
Fotoğraf 3.10: Karısı, gürültüden bıkar ve Niyazi’ye isyan eder	65
Fotoğraf 3.11: Ali Ekber, Babett’e âşık olur	68
Fotoğraf 3.12: Feyzo ve Gülo çalılıklar arasında gerdeğe girer	71
Fotoğraf 3.13: Şeyhmus Şabaniye’ye, Şaban da Nazlı’ya âşık olur	75

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans dönemimi bitirmiş bulunmaktayım. Her zaman ilgi duyduğum ve çalışırken büyük bir keyif aldığım toplumsal cinsiyet konulu bu çalışmanın ileride bilimsel çalışmalara katkıda bulunacağını umuyorum. ‘Kemal Sunal Filmlerinde toplumsal cinsiyet ilişkileri (1970-1990)’ isimli bu tez sürecinde her zaman yanımda olan, sorularımı sabırla dinleyen ve bu soruları her zaman cevaplandıran, ilgi ve desteğini her zaman gösteren kıymetli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Ekin Kadir SELÇUK’a çok teşekkür ediyorum.

Sadece kardeşim değil aynı zaman da en yakın arkadaşım olan Sevgi PİLGİ’ye, en büyük destekçim canım kardeşim Songül PİLGİ’ye bir abla olarak çok teşekkür ediyorum.

Bu süreçte bütün kahrımı çeken değerli yol arkadaşım Yusuf UNALAN’a Beni sabırla dinleyen, bütün sorunlarıma çözüm üretmeye çalışan canım abim Yunus KAYA’ya çok teşekkür ediyorum.

Beni kırmayıp tez savunmamda jüri olmayı kabul eden Prof. Dr. Selami ÖZSOY’a ve değerli yorumları için Dr. Öğr. Üyesi Sibel KABA’ya ve desteklerini hep hissettiğim, her daim yanımda olan, yaptığım her işte beni destekleyen anneme, babama sonsuz teşekkür ederim.

GİRİŞ

Toplumun iki önemli unsuru olan kadın ve erkek biyolojik özellikler olarak birbirinden ayrılmakta ve bu ayrılığa cinsiyet denilmektedir. Tarih boyunca kadınlık ve erkeklik olgusu, toplumsal cinsiyet çalışmaları bağlamında hep önemli birer kavram olmuştur. Toplumsal cinsiyet çalışmaları, kadın ve erkek olmanın biyolojik anlamı dışında toplumsal/kültürel bir anlamı olduğunu dolayısıyla toplumun kişiye atadığı kimliklerin var olduğu görüşü üzerinedir (Dökmen, 2010: 11). Bu bağlamda yapılan çalışmalarda, toplum tarafından benimsenen kalıp ve ön yargılardan kadın veya erkek için cinsiyet rolleri ortaya çıkmaktadır. Bireylere atfedilen bu roller kitle iletişim araçlarıyla da daha fazla görünürlük kazanmaktadır.

Ataerkil toplum, kadının biyolojik özellikleri bakımından (anne, hassas, narin) sadece ev içinde kalması gerektiğini ve o alandan zorunlu olmadıkça çıkmamasını öngörmektedir. Ataerkil ideoloji, kadınlara atanan cinsiyet rollerini kimi zaman otorite ile kimi zaman da kadınlık/erkeklik görevi adı altında, bunun insanlığın doğal bir sonucu olduğunu topluma benimsetmektedir. Dolayısıyla eril söylemleri meşrulaştırarak kadını özel alana hapsedmektedir. Sürekli olumlanan erkeklik, kadının kendisini ikinci bir cinsmiş gibi hissetmesine de neden olmaktadır. Dolayısıyla erkeğe etken, kadına ise edilgen bir statü verilip ataerkil değer yargıları benimsetilmektedir.

Yedinci sanat dalı olarak kabul görmüş sinema, kadın ve erkeğin rol tanımlanmasında önemli bir yere sahiptir. Sinema bir bakımdan ataerkil düzenin nasıl bireylerin hayatına işlendiğine ve rollerin nasıl inşa edildiğine tanıklık etmektedir. 1960'lı yıllardan itibaren ikinci dalga feminizm hareketi ile kadının konumu her alanda sorgulanmaya başlanmıştır (Öz ve Seçen 2019: 467). Kadını sadece özel alana hapseden görüş zamanla sorgulayan, verilen rolleri reddeden, başkaldıran bir anlayışa doğru evrilmiştir. Bu durumu topluma aktarmanın en etkili yollarından biri olarak sinema görülmüş ve çeşitli tematik kodlarla ataerkil düzenin yansımaları gözler önüne serilmiştir. Sinema, olayları nedensellik ilkesine bağlı olarak sıraladığı gibi aynı zamanda tematik-görüntüsel kodlarla gerçek bir dünya oluşturmaktadır (Orta ve Ekici, 2017: 296).

Kemal Sunal, 1944 yılında İstanbul'da doğmuştur. Tiyatroya duyduğu ilgi onu zamanla sinema camiasına dahil etmiştir. Kemal Sunal, sanat yaşamı boyunca

82 filmde rol almış, kendisini seyirciye sevdirmiş ve “Şaban” karakteri ile de şöhretinin zirvesini yaşamıştır (Sunal, 2014: 87 247). Kemal Sunal’ı seyircinin sevdiği, kendisine yakın bulması ile de benimsediklerini söylemek mümkündür (Sunal, 1998: 44). Daha sonraları ise toplumsal olaylara/sorunlara ilişkin kayıtsız kalmayan filmlerde rol alması ile halkın beğenisini daha fazla kazanmıştır.

Bu nedenlerle çalışmanın ilk bölümünde toplum ve sinemanın birbiriyle olan bağlantısı ve Kemal Sunal’ın sanatçı kimliği de incelenerek sinemanın toplum üzerinde bıraktığı ya da bırakmak istediği etkiler ele alınmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde toplumsal cinsiyet kavramı etrafında şekillenen cinsiyet rolleri, kadının sinemada nasıl temsil edildiği ve feminizm hareketinin sinemada nasıl görünürlük kazandığına değinilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise ataerkil sisteme başkaldıran kadınların olduğu Kemal Sunal filmlerinde başkaldırının sebebi ve bu durumdan memnuniyet durumları incelenmeye çalışılmıştır.

Bu tez çalışmasında nitel içerik analizi kullanılarak betimsel bir analiz yapılmıştır. İçerik analizinde, toplanan verilerin anlaşılabilmesi ve açıklanabilmesi için kavramlara ulaşılması amaçlanmaktadır. Betimsel analizle özetlenen veriler, içerik analizi ile daha ayrıntılı incelenip fark edilmeyen noktalar bu analiz ile keşfedilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 242). Kemal Sunal’ın 82 filmi izlenerek içlerinden (1970-1990) kadın ve erkeğe yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin belirgin olduğu 10 tane film amaçsal örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Bu filmlerin seçilme nedeni Kemal Sunal’ın diğer filmlerinden kadın temsillerinin eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmasıyla ayrılıyor olmasıdır.

Feminizm hareketiyle beraber toplumsal cinsiyet çalışmalarına ağırlık verilip kadının konumu sorgulanmıştır. Bu durum da sürekli yeni çalışmalar yapma ihtiyacı doğurmuştur. Kemal Sunal filmlerinde toplumsal cinsiyet açısından çalışılan sadece bir yüksek lisans tezi vardır. O da Filiz Yılmaz Ekiz’in “Kemal Sunal Filmlerinde Anne Baba Temsili” adlı tezidir. Tez, Kemal Sunal’ın çocuk sahibi olduğu filmlerde toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl yansıtıldığını ve feminist kuram çerçevesinde nasıl incelendiğini ele almaktadır. Fakat tezin genelinde vurgulanan nokta kadın ve erkeğe yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin benimsenmesinin feminist açıdan nasıl çözümlendiğidir. Bu tez çalışması ise bahsedilen diğer çalışmadan fazla olarak, ataerkiyi reddeden kadınların başkaldırısını tüm yönleriyle ele alıp bu kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet

kalıplarını nasıl ters yüz ettiklerini göstermektedir. Bu açıdan çalışma biricik olduğundan literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. TOPLUM VE SİNEMA

1.1 Sinema

Sinema, filmlerin sunulduğu bir kuruluş, aynı zamanda üretildiği bir mecradır. Film, 1895'te Fransız Lumiere kardeşlerin ilk uygulamalı kamerayı keşfetmesiyle ortaya çıkmıştır (Borden vd., 2011: 14). Gürbüz'e göre (2014: 172) sinema doğduğu 1895 yılından 1950 yılına kadar sanatsal gelişimi ve kültürel etkisi bakımından oldukça büyük bir gelişme göstermiştir. Türk sinemasının asıl başlangıcı ise 1952 yılıdır (Yaylagül, 2018: 45). Sinemanın sunduğu dünyada birbirinden farklı kurgusal olaylar ve gerçek hikayeler yer almaktadır. Sinema hem toplumun bir aynası hem de toplumu etkileme ve değiştirme gücü olan bir sanat dalıdır. Küreselleşme ve teknolojik gelişmeler her alanda olduğu gibi sinemayı da etkilemiştir. Eskiden sinema sektörü ile televizyon, izleyici kitlesi açısından birbirinden ayrı tutulmaktaydı. Sinema salonları çoğunlukla elit sınıfın gittiği mekanlar iken günümüzde, teknolojik gelişmelerle birlikte artık evlere taşınmış durumdadır (Kurdaş, 2019: 582).

Thomson'a göre (2018: 90) ülkelerin toplumsal ve siyasi olaylarına ışık tutacak nitelikte olan sinema; dönemin kültürel, siyasi ve ekonomik olaylarını yansıtmaktadır. Kellner (2013: 29) filmlerin, dönemin toplumsal gerçekliklerini belgesel tarzında ortaya koyduğunu söyler. 1800'li yılların sonlarında ABD ve Avrupa'da aynı zamanda ortaya çıkan sinema, Batı merkezli bir sanat olarak gelişmiştir (Işıklar, 2014: 273). Smith (2003: 528) sinema ve televizyonun gerek endüstriyel anlamda gerekse izleme deneyimi açısından birbirinden ayrı tutulduğunu savunur.

Sinema bir anlamlar sistemi olması sebebiyle göstergelere sıklıkla başvurur. "Göstergebilim, filmin yaptığı şeyi nasıl yaptığını açıklamaya yardım eden mantıksal ve aydınlatıcı bir sistemdir" (Monaco, 2021: 189). Göstergebilim bir anlam bilimidir ve sinema göstergebilimi, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı amaçlamaktadır (Andrew, 2010: 324). Monaco'nun deyimiyle (2021: 188) filmler yan anlamlarla doludur. Andrew'e göre (2010: 45) bir film, sinema eleştirmeninin açığa kavuşturmaya çalıştığı bir anlamlar sistemini oluşturur. Filmler okuduğunda hepsinde kültürel, toplumsal veya siyasi

bir mesaj verilmek istendiği açıktır. Seyirciler kimi zaman bu mesajı kolaylıkla alırken; kimi zaman da verilmek istenilen mesajın varlığından habersizdir. Andrew'e göre (2010: 332) sinema, kodlar kullanarak içeriği izleyiciye aktarır. "Sinemanın yapısı 30 kodlarla tanımlanır ve sinema belirli kodlar çerçevesinde işler" (Monaco, 2021: 196). Filmleri belli bir bağlama göre okumak, toplumsal sorunlar ve çatışmalar hakkında bilgi sahibi olmamızı ve hâkim ideolojiler ile muhalif güçler konusunda değerlendirmelerde bulunmamızı sağlar (Kellner, 2013: 36). Yıldız'ın (2013: 73) deyişiyle kitle iletişim araçları, egemen sınıfın düşüncelerinin taşıyıcısıdır. Güçlü devletler, sinemayı kullanarak kendi kültürlerini diğer topluluklara dayatmakta, bir gündem belirleme aracı olarak kullanılan filmler bireylerin algılarında değişikliklere sebep olmaktadır. Bu yönden sinemanın gücü yadsınamayacak kadar büyüktür (Yaylagül, 2018: 109).

1.2 Sinema Endüstrisi

Sinema, ortaya çıktığı ilk zamanlarda eğlendirici bir zeminde ilerlerken zamanla bir endüstri haline gelmiştir. Günümüzde kapitalizme hizmet eden bir sektör haline gelen sinema, kapitalizm çarklarının döndürmekte büyük bir rol üstlenmektedir. 1950li yılların ortalarına kadar Türkiye'de sinema bir sanat dalından ziyade popüler kültürün bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır (Yaylagül, 2018: 46). Dağtaş, vd. (2018: 199) günümüzde sinemanın da kültür endüstrisi içinde yer aldığını, ekonomik ve politik işlevleri olduğunu vurgulamaktadır. Smith, (2003: 40) sinemanın başlangıçta ticari bir amaçla değil de eğitici bir araç olarak kullanıldığını söyler. Oluşturulan filmler, ticari kaygıdan ziyade sanata dayalı içerikler vermektedir. Zamanla sinemanın maruz kaldığı etkiler, onu bir endüstriye dönüştürmüş ve 1896- 1912 arası sinema, gösteri alanı olmaktan çıkıp ekonomik değere sahip bir alana evrilmiştir. Bununla birlikte uzun metrajlı filmler ortaya çıkmıştır (Monaco, 2021: 251).

Smith (2003: 385) sinemanın pek çok ülkede kapitalist bir endüstri olarak görüldüğünü ifade eder. Sinema sektörünün ekonomik çıkarlar düşünmeye başlamasıyla birlikte filmler de sanatsal özelliklerinden uzaklaşmış, ticari kaygı taşıyan büyük bir endüstriye dönüşmüştür. Artık sinema yapımcıları da piyasaya sürdükleri yapımları sanat amacı gütmekten tamamen çıkar odaklı kurgulamışlardır. Ekonomi politik yaklaşıma göre, sinema filmi üreten şirketler, ticari birer kuruluştur. Bu şirketler temelde piyasa koşullarında kâr etmeye çalışmışlardır (Dağtaş vd., 2018: 189). Borden ve diğerlerine göre (2011: 392) yenilikçi

Hollywood yönetmenleri dijital teknolojiyi harmanlayarak görsel efektlerle süsleyen etkileyici filmler yapmıştır. Smith'e göre (2003: 230) filmler daha ayrıntılı bir hale geldikçe ve gerekli yatırım düzeyi artıkça, sermayeye bağımlılığıyla endüstriyel bir nitelik kazanmaya başlamıştır. 1980'li yılların başında yapılan filmler, özel efektlerden faydalanılarak hakimiyet kurmaya çalışmıştır. Bu dönemde farklılık oluşturacak pazarlama ve satış yöntemleri kullanılmış ve filmlerin popülerliğinden seri filmler yapılmıştır (Borden, 2011: 307). Filmler iyi gişe aldıkça o filmlerin devam niteliğinde filmler çekilmiştir. Sinema, küresel çapta işleyen bir endüstridir ve sinema mecrasına büyük film şirketleri egemendir. Üretim, dağıtım ve tüketim yapılarına bakıldığında, bu büyük şirketlerin bütün süreci kontrol ettikleri görülmektedir Türkiye'de sinema endüstrisindeki tekelleşme eğilimi ise büyük oranda dağıtım ve gösterim sektöründe görülmektedir. 1980'lerde uygulanmaya başlanan neo-liberal politikalar ve küreselleşme süreciyle birlikte Türkiye film pazarı, dünya sinema pazarının bütünleşik bir parçası hâline gelmiş ve bu pazar, küresel Amerikan şirketleri tarafından kontrol edilmeye başlanmıştır (Dağtaş vd., 2018: 213).

Pek çok kültürü etkileyen klasik Hollywood anlatısında, kadın genellikle film anlatısına sorun katan bir öğe olarak görülmekte ve kadını "iyileştirmeye yönelik bir eğilim göze çarpmaktadır. Kadını iyileştirme çabaları genellikle belirli yollarla ortaya çıkar; kadının kişiliği, âşık olup aileye katılarak, erkeği kazanarak, evlenerek veya normatif bir kadın rolü üstlenerek korunur. Kadın, bu sınırların dışına çıktığı zaman genellikle toplumdan soyutlama, ölüm gibi cezalarla karşılaşır ve sınırların içinde kalması için uyarılır (İmançer ve Diğerleri, 2010: 183).

1.3 Sinema ve Toplumsal Yapı

Bir sanat dalı olan sinema toplumsal değişim ve dönüşümleri en iyi yansıtan mecralardan biridir. Hatta popüler doğası sebebiyle diğer sanat dallarından daha hızlı bir yayılım göstermektedir (Monaco, 2021: 253). Ayrıca insanlar sinemayı kendisini rahat ifade edebileceği bir sanat dalı olarak gördükleri ve düşüncelerini görüntü ile anlatmayı tercih ettiği için de sinemaya "Yedinci Sanat" denilmiştir (Özalp, 2013: 15).

Türkiye'de sinema 1914 yılında belgesel bir filmin çekimiyle, *Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı*yla hayatımıza girmiş fakat 1930'lu yılların başına kadar önemli bir ivme kazanamamıştır. 1940'lı yıllarda her ne kadar gelişim gösterse de Türk sinemasının asıl başlangıç tarihi olarak 1950 yılı gösterilmektedir. Fakat

1950’li yıllarda sinema bir sanat dalı olmaktan ziyade daha çok kültür ve eğitim seviyesi düşük insanları eğlendiren bir iletişim kanalı olarak görülmektedir (Yaylagül, 2018: 45). 1960’lı yıllarda yönetmenler genelde filmlerinde benzer konuları işlemiş geleneksel değer yargılarını, kadına ilişkin ahlakçı bir söylemi benimsemişlerdir. 1960’lı yılların sonunda yaşanan toplumsal hareketlilik 1970’li yıllarda sinemada adeta bir devrimin yaşanmasına neden olmuştur (Büker ve Topçu, 2019: 59).

Türk Sinema Tarihi’nin ilk dönemi (1914-1922) savaş yıllarını kapsamaktadır. Savaşlar yalnız Türk halkının kaderini belirlememiş aynı zamanda sinema tarihinin de yol haritasını çizmiştir. Sinema tarihinde 1922 yılı önemli dönüm noktalarından biridir çünkü askeri kuruluşların güdümünde olan sinema yerini özel sektöre bırakınca artık tamamen sivilleşmiştir. İlk özel film şirketi olan Kemal Film bu tarihte kurulmuştur. Bunun da en önemli destekçilerinden biri Muhsin Ertuğrul’dur (Kuyucak, 2010: 16-19).

Türk sinema tarihi incelendiğinde ilk dönem Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde sinemanın çok geri planda kaldığı görülmektedir (Koz, 2022: 64). Tiyatrocular dönemi, 1923-1939 tarihlerini kapsadığı için Türkiye tarihi açısından da önem arz etmektedir. Bu dönemde Türkiye’de hukuk, eğitim, din vb. konularda büyük değişimler meydana gelmiştir. Fakat toplumsal değişimlerin çok ötesinde filmler çekilmiştir. Bunlardan bazıları şöyledir: İstanbul’da Bir Facia- Aşk (1923), Ankara Postası (1928), Tosun Paşa (1939), Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), Şehvet Kurbanı (1940) (Özçınar, 2010: 78).

1939-1948 geçiş dönemi olarak adlandırılan bu tarih aralığında Türkiye her ne kadar İkinci Dünya Savaşı’na girmemiş olsa da savaşın sıkıntılarından sinema da etkilemiştir. (Dinç, 2019: 72). Bu dönemde yurt dışından getirilen filmlerde konu değişikliği yaşanmıştır. Genellikle ABD ve Mısır sinemasından filmler getirilmiştir (Coşkun, 2009: 25). Geçiş dönemi, yurt dışından ülkemize gelen yönetmenlere film çekme olanağı sağlamış, yeni sinema filmleri çekilmiş ve sinema salonlarının sayısı artırılmıştır. Bu da sinemacılar dönemine zemin hazırlamıştır (Özçınar, 2010: 80-81).

1948-1970 Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan tarihlerde ise Belediye Eğlence Vergisinde indirim yapılmış bu durum sinemada film sayısının artmasını sağlamıştır. Ayrıca Lütü Akad’ın Halide Edip’in “Vurun Kahpeye” adlı romanını sinemaya uyarlaması ve bu filmlerinin devamının gelmesi sinema camiasını iyice

güçlendirmiştir (Dinç, 2019: 73). 1960'lı yıllara gelindiğinde ise Türk sineması yeni bir yol arayışına girmiş ve sinemanın ne anlam ifade ettiği sorusu üzerine yoğunlaşmıştır. Fakat bu arayışa sadece Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad gibi bazı yönetmenler dahil olmuştur. Türk sineması, 60'lı yıllardan itibaren yerlilik furiasını kapılmış, İtalya, Fransa, ABD gibi ülkelerden alınan filmler biçimsel özelliklerini yerele uyarlamışlardır. Birkaç yönetimde görülen bu yerlilik ve özgünlük arayışı iyi niyetli bir çaba olarak değerlendirilmiştir (Şentürk, 2021: 187-189).

1960'lı yıllarda yaşanan toplumsal hareketlilikler bu dönemde çekilen sinema filmlerinde de kendini göstermiştir (Güçhan, 1992: 10). Fakat aynı zamanda renkli filmlerin çekilmesi sinema camiasını ve halkı her ne kadar heyecanlandırırsa da ortaya çıkan yüksek maliyetler film sektörünü ekonomik bir kriz içine sokmuştur (Dorsay, 1989: 13). 1970'li yıllara gelindiğinde toplumsal ve siyasi sorunlar özellikle de kadın sorunu ele alınmıştır. Filmlerinde bunu işleyen yönetmenlerden biri Süreyya Duru'dur. Türk sinemasının gelişim sürecinde 1970'li yıllar çok önemli bir dönem olmuş ve sadece içerik yönünden değil sinema teknik alanda da yeniliklere kapısını açmıştır. Ayrıca bu dönemde ilk renkli filmlerin çekilmesi sonucunda jest ve mimiğe dayalı komedi anlayışı yerini durum komedisine bırakmıştır (Özsoy, 2002: 74).

1980'li yıllarda kadın sorunlarını Atıf Yılmaz, Muhsin Ertuğrul, Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler ele almıştır (Yaylagül, 2018: 31). Bu yıllarda özellikle yönetmen ön plana çıkmıştır. Ömer Kavur *Yatık Emine* adlı filmi ile kadın sorunlarını dile getiren isimlerden biri olmuştur (Yaylagül, 2018: 35). Ömer Kavur, Mustafa Altıoklar, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Fatih Akın Ferzan Özpetek, Zeki Demirkubuz gibi isimler 1980'li yıllardan itibaren büyük başarılar elde etmiş yönetmen ve yapımcılar olmuştur (Dinç, 2019: 83).

1980'li yıllarda ülkenin içinde bulunduğu ekonomik ve siyasi sorunlardan dolayı film yapım şirketleri olumsuz etkilenmiş, izleyicinin dikkatini kendi üzerlerine çekebilmek için popüler konulara ağırlık vermeye başlamışlardır (Kuyucak, 2010: 71-72). Sektöre hâkim olan seks filmleri yasaklanınca sinema ekonomik bir sıkıntı içerisine düşmüş, bu süreçte göç, kadın farklı içerikli filmler ele alınmıştır; Göç, kadın hakları vb. (Kuyucak, 2010: 179-182). Ayrıca siyasi

rejimi eleştiren filmler çekilmiş ve “Genç Türk Sinemacıları” oluşmaya başlamıştır (Bıçakçıoğlu, 2014: 37).

Yeşilçam dönemine gelindiğinde sinemanın gelişim göstermesinin nedeni seyirciye eğilimleri doğrultusunda film içeriklerinin sunulmuş olmasıdır. Yeşilçam dönemi, Türk sinemasının altın çağı olarak nitelendirilmektedir (Koz, 2022: 65). Türk sinemasında Yeşilçam’ı bir marka haline getiren yaratılan karakterlerdir. İzleyiciler kendini karakterlerle özdeşleştirmiş ve özellikle kadın seyirciler oyuncularla kendini bulmuştur. Türkan Şoray, Filiz Akın, Müjde Ar gibi kadın yıldızlar Türk kadınlarının idolü haline gelmiş ve kadınların toplumdaki statülerini sorgulayan filmlerde oynamışlardır. 1980’lerden sonra kadının özne olma çabası devam etmiş fakat kadının özgürlüğü cinsel özgürlük olarak sunulmuştur. Bu akımın temsilcileri Zerrin Egeliler, Banu Alkan, Mine Mutlu gibi yıldızlar olmuştur (Bostan, 2019: 81-83).

Yeşilçam dönemi olarak adlandırdığımız 1970-1980’li yıllar Kemal Sunal filmleri için de önemli bir dönem olmuştur (Dinç, 2019: 77). Tiyatro sahnesinde başladığı sanat yaşamını “Tatlı Dillim” adlı filmle sinemaya taşıyan Kemal Sunal özellikle Ertem Eğilmez ile çok başarılı işler çıkarmıştır. İkili cinsel içerikli filmler yerine toplumsal sorunları ele alan ve güldürü niteliğinde filmler çekmişlerdir (Hıdıroğlu, 2002: 12).

1.4 Kemal Sunal’ın Hayatı ve Sanatçı Kişiliği

Kemal Sunal, 10 Kasım 1944 yılında Malatyalı işçi bir ailenin çocuğu olarak İstanbul Küçükpazar’da doğmuştur. Ailenin üç çocuğunun en büyük olanıdır. İlköğrenimini Mimar Sinan İlkokulu’nda tamamlayıp daha sonra Vefa Lise’sine devam etmiştir. Burada tiyatroya olan ilgisi artmış ve öğretmenlerinin yönlendirmesi ile Kent Oyuncuları Tiyatrosu’nda profesyonel olarak görev almıştır. Kemal Sunal yoksul bir ailede büyüdüğünden okul çağlarında pek çok işte çalışmak zorunda kalmış ve bu durum ona mütevazı bir kişilik kazandırmıştır. Bu yapısı oynadığı filmlerde karakterler ile daha gerçekçi bir bağ kurmasını sağlamıştır (Sunall, 2014: 247).

Hem üniversite hayatı hem tiyatro çalışmaları onu birini seçmeye zorlamıştır. Bu yüzden üniversite hayatına bir süre ara vermek zorunda kalmıştır. Toplamda üç adet tiyatroda görev almıştır; Ulvi Uraz Tiyatrosu, Ayfer Feray Tiyatrosu ve Deve Kuşu Kabare Tiyatrosu. 1972 yılında Ertem Eğilmez tarafından keşfedilerek “Tatlı Dillim” isimli ilk filminde oynamıştır. Arzu Film ile 1974

yılında “Salako” adlı filmde başrol oynayarak sinema hayatına yeni bir ivme kazandırmıştır (Dinç, 2019: 84). Kemal Sunal 1977 yılında “Kapıcılar Kralı” adlı filmiyle Antalya Film Festivali’nde en iyi erkek oyuncu ödülünü almıştır. Yine 1989’da “Düttürü Dünya” filmi ile ikinci kez en iyi erkek oyuncu ödülünü almıştır.

Sunal 1995 yılında eğitim hayatına dönerek Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünü bitirmiştir (Gürses, 2001: 13). Ardından “TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü” adlı teziyle yüksek lisansını tamamlamıştır (Dinç, 2019: 85). Kemal Sunal, 1992- 1998 yılları arasında sinemadan uzaklaşıp televizyonu tercih etmiştir. Fakat orada aradığını bulamayınca sinemaya Sinan Çetin’in yönettiği “Propaganda” filmi ile geri dönmüştür. 3 Temmuz 2000 yılında Ali Özgentürk’ün yönettiği “Balalayka” adlı filminin çekimleri için uçakla Batum’a giderken kalp krizi geçirerek hayata veda etmiştir (Scognamillo, 2010: 281). 1972 yılında Gül Sunal ile evlenen Sunal’ın Ezo ve Ali isminde iki çocuğu vardır.

1.5 Türk Sinemasında Kemal Sunal

1970-1980’li yıllarda sinemada daha çok cinsel içerikli filmler hakimken Ertem Eğilmez bu kalıbı kırarak aile içi ilişkilerin ön planda olduğu filmler ile o döneme adını yazdırmıştır. Ertem Eğilmez, Kemal Sunal’ı toplumsal yanlışları anlatmak ve aile samimiyetini seyirciye yansıtmak amacıyla birçok filminde başrolde oynatmıştır (Teksoy, 2015: 39).

O dönemlerde tiyatrodan sinemaya gelenlerde görülen en büyük sorunlardan birisi de kullandıkları tiyatro dilinden kurtulamamalarıdır. Tiyatrodan gelen Kemal Sunal Seyirci ile kurduğu sıcak samimiyet ve yarattığı yeni sinema dili ile bu durumu değiştirmiştir. Halkın beğenisini ve sempatisini fazlasıyla kazanan Sunal, iki sene sonra filmlerde başrol oynamaya başlamıştır (Teksoy, 2015: 41). Kemal Sunal, tiyatro oyunculuğunun sinema oyunculuğundan farklı olduğunu anlamış, kendini sinema oyunculuğuna da hemen uyarlayabilmiştir. Başlarda sadece komedi filmlerinde oynarken zamanla toplumsal içerikli mesajlar veren filmlerde de oynamıştır (Sunal, 1998: 44).

Kemal Sunal ilk sinema filmi olan “Tatlı Dillim” de yan rolde oynamıştır. Daha sonra pek çok film teklifi alarak başrollerde oynamıştır. Oyunculuk hayatına 82 film, 12 tiyatro oyunu, 3 ödül, 2 kitap sığdırmıştır. Filmlerde çoğu zaman komik, bazen saf bir köylü bazen de sakar rollerinde oynamıştır (Keskin, 2022: 20). 1990’lı yıllarda televizyon sektörü TRT’nin tekelinden çıkıp özel televizyon kanalları

kurulmaya başlanmıştır 1993 yılında ise yasa çıkartılıp bu kanalların varlığı hukuki bir statüye kavuşmuştur. Özel televizyon kanalları günlük 6-7 tane film gösterim hakkı elde etmiştir. Bu durumdan en olumlu olarak Kemal Sunal filmleri etkilenmiş ve televizyonlarda sık sık Kemal Sunal filmleri gösterilmiştir (Sunall, 1998: 89-90).

Kemal Sunal, “Hababam Sınıfı”nda yer aldığı “İnek Şaban” tiptemesiyle sinema hayatında bilinir olmuş, bu sayede ‘Şaban’ ismini aldığı pek çok filmde de oynamıştır. Bunlardan bazıları şöyledir: Şabanoğlu Şaban (1977), En Büyük Şaban (1983), Şabaniye (1984), Atla Gel Şaban (1984), Katma Değer Şaban (1984), Orta Direk Şaban (1985) (Sunall, 1998: 96).

Rutkay Aziz Kemal Sunal ile ilgili görüşlerini şöyle belirtmiştir:

Toplumların gülme hakkı vardır. Kemal varlığı ile bu gülme hakkını topluma vermiştir. Güldürerek suç işletmiştir topluma...

Kemal gibi liseden sonra tiyatroya başladığım yıllarda, henüz onunla tanışmamıştım, ama bir Kemal Sunal gerçeği yaşadım. Buram buram Türkiye, Türk sineması, Türk tiyatrosu... Hele hele bir Türk sineması gerçeğini yoğun bir biçimde yaşadım. Daha sonra Ankara’ dan kalkıp İstanbul’a geldiğimde, Kemal ile 1988 yılında başlayan, giderek yoğunlaşan bir dostluğumuz oldu. Hemen hepimizin bir nevi buluşma yeri olan Çiçek’te hemen her akşamüstü nerdeyse bir araya gelinir, hem birbirimize olan hasretimizi dile getirir hem de tiyatro, sinema, Türkiye’nin politikası ve dünyadan konuşurduk... Kemal bu anlamda da son derece sorgulayan, düşünen, izleyen, emek veren bir insandı. Dizilerden hiç hoşnut değildi... Bir sinema setinde olmak, bir kameranın önünde olmak istiyordu, film yapma tutkusuyla doluydu. Seçmeci bir insandı Kemal... Sıradan bir komik olmanın ötesinde özellikle Zeki Ökten ile olsun Umur Bugay ile olsun diğer çalışmalarında toplumsal eleştirileri de mizah yoluyla içinde taşıyan ve bu anlamda güldürüyü, doğru güldürü oyunculuğunu yakalama özellikleri vardır (Gürses, 2001: 74-75).

1.6 Kemal Sunal Filmlerinin Seyirci Üzerindeki Sosyo-Kültürel Etkileri

Kemal Sunal’ın yoksul bir ailede büyümesi onu hem mütevazı hem de toplumsal olaylara karşı duyarlı biri olmasını sağlamıştır. Bu durum ayrıca canlandırdığı karakterlerle de empati kurmasını sağlamıştır. Bu yüzden filmlerinde

mizah aracılığıyla toplumsal sorunlara değinmiş ve dönemin içinde bulunduğu ekonomik ve siyasal sorunları dile getirmiştir (Teksoy, 2015: 42).

1980 yılında gerçekleşen siyasi darbeyle ekonomik ve siyasi bir buhranda olan halk için o dönemde Kemal Sunal filmleri bir kurtarıcı olmuştur. Halkın tek eğlencesi Kemal Sunal filmleri haline gelmiştir. Halk Kemal Sunal'ı kendinden biri gibi görmüş, Sunal canlandığı karakterlerle halkın kalbinde yer edinmiştir (Sunal, 1998: 61-63). Kemal Sunal, toplum tarafından bu kadar benimsenmesinin hatta yediden yetmişe her kesime hitap etmesinin kolay olmadığını vurgulayarak sosyologların kendisi hakkında bir araştırma yapmasını istemiştir (Sunal, 1998: 124).

Ertuğrul Özkök, halkın Kemal Sunal'ı neden bu kadar benimsediğini ve tutku haline getirdiğini şu cümlelerle anlatıyor:

Biz milletçe Kemal Sunal'a neden bu kadar tutkunuz? Neden Kemal Sunal'ı seyretmekten hiç bıkmıyoruz? En ünlü siyasetçileri bile inanılmaz bir maymun iştahı ile yiyip bitirirken neden Kemal Sunal gibi bazı insanlarımıza hiç ihanet etmiyoruz? İhanet edemiyoruz. Çünkü o temiz. Çünkü o bizden biri. Çünkü o günlük saflıklarımızın, masum şapşallıklarımızın küçük enayitliklerimizin aynası. Çünkü o temiz. Kömür deposuna giriyor, debeleniyor ama bembeyaz çıkıyor. Namussuz olmak istese bile beceremiyor (Akt. Sunal, 1998: 122).

2. İKİNCİ BÖLÜM

2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİZM

2.1 Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Toplumsal cinsiyet, kadınlar ile erkekler arasındaki farkları başka bir deyişle eril ile dişil arasındaki farkları anlatmak için kullanılan bir kavramdır (Rose, 2018: 17). Ancak, bu tanımın ötesinde toplumsal bir boyutu vardır; toplumsal cinsiyet, toplumun (kültürün) kadın ve erkeğe yüklediği anlam ve beklentilerin bütünüdür (Şahin, 2019: 234).

Dökmen'e göre (2010: 18) cinsiyet bireyin biyolojik cinsiyetine bağlı bir demografik kategoridir, ancak toplumsal cinsiyet, toplumun ve kültürün yüklediği anlamlar bütünüdür. Stoller'a göre, “çekirdek kimlik,” bireyin kendisine atfedilen cinsiyetin anatomik ve psikolojik anlamda doğru olduğuna dair açık bir inançtır. Temel kimlik, genellikle ilk yaşlardan önce belirginleşir ve 18-36 ay arasında sabit hale gelir. Kurulduktan sonra ise her türlü değişime dirençli olduğuna inanılmaktadır (Isakıdou, 2016: 32). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını tamamen birbirinden ayırmak mümkün değildir, çünkü kültürün kadın ve erkekten beklentilerinin temelinde biyolojik cinsiyetlerinin farklı oluşları yatar. Zeybekoğlu, toplumsal cinsiyet kavramını geniş bir perspektifte ele alarak, “Toplumsal Cinsiyet, kadın ve erkeğin toplumsal rol ve sorumluluklarına vurgu yaparak, toplumun bizi nasıl algıladığı, bizden nasıl davranmamızı istediği ve neler beklediğine ilişkin ipuçlarını içeren bir kavramdır” ifadesinde bulunur (Zeybekoğlu, 2013: 2). Bu bağlamda, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları, bireyin kişisel kimliğini şekillendiren ve toplumsal normlarla etkileşime giren karmaşık ve çok boyutlu kavramlardır. Bu terimler, bireyler arasındaki ilişkilerden, aile dinamiklerine ve iş dünyasındaki rollere kadar geniş bir yelpazede etkileşimde bulunarak kişisel ve toplumsal düzeyde önemli etkiler yaratırlar.

Kadının ve erkeğin toplumsal olarak belirlenen rolleri ve sorumlulukları toplumsal cinsiyet kavramı ile ifade edilmektedir. Kadınlar ile erkekler arasındaki farkları anlatmak için de kullanılan bir kavramdır. Bu kavram ilk olarak feminist araştırmacılar tarafından cinsiyet farklılığının kültürel inşasını vurgulamak için kullanılmıştır (Rose, 2018: 17). Oldukça kapsamlı ve geniş açılımlara sahip bir kavram olan toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkekliğin toplumsal olarak öğretilen

davranış ve düşünüş kalıpları olduğuna dair bir vurgu taşımaktadır (Özaydınlık, 2015: 94).

Cinsiyet, bireyin hayata gözlerini açmadan önce onu ya kadın ya da erkek kategorisine yerleştirir. Ancak, bu sınıflandırmanın ardından bireyin yaşamı, toplumun ve kültürün normları tarafından belirlenir ve bu etkileşim ilerleyen dönemlerde, kişinin seçeceği meslek dahil olmak üzere bir dizi faktöre kadar toplumun söz sahibi olmasına neden olur (Dökmen, 2010: 20-21). Cinsiyetçilik kavramı, kadın ve erkek arasındaki tüm farklılıkların temelinde cinsiyeti (sex) görmektedir. Ancak günümüzde artık bu yaklaşımın geçerli olmadığı ve cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında ayırım yapılması gerektiği genel bir kabul haline almıştır. Bu bağlamda, cinsiyet sadece biyolojik kimliği tanımlarken, toplumsal cinsiyet ise toplumun ve kültürün inşa ettiği rol, tutum ve davranışların bireylerin üzerindeki etkisi olarak değerlendirilir. Toplumsal cinsiyet, tarih ya da kültürden bağımsız olarak bedensel farklılığa dayanmaktadır (Rose, 2018: 36). Cinsiyet olgusu doğuştan kazanılırken, toplumsal cinsiyet ise doğumdan sonraki süreçte, yani toplumsallaşma süreci içerisinde öğrenilmektedir (Zeybekoğlu, 2013: 7). Toplum, bireye cinsiyetinden kaynaklı bazı roller yükler ve bu roller genellikle kültürden bağımsız olarak benzerdir. Bu roller, bireyin yaşamı boyunca iş dünyasındaki pozisyonundan aile içindeki rolüne, duygusal ifadelerinden sosyal ilişkilerine kadar geniş bir yelpazede etkileşimde bulunur. Dolayısıyla, cinsiyetin bireyin yaşamındaki etkileri, biyolojik cinsiyetin ötesinde, toplumsal normların ve kültürel beklentilerin karmaşıklığına dayanmaktadır (Şahin, 2019: 234-235).

Toplumsal cinsiyet kavramı, ilk defa 1968 yılında Robert Stoller tarafından yazılan “Sex and Gender” adlı eserde ortaya çıkmış olup, bu eserde cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin iki ayrı terim olduğu vurgulanmıştır. Toplumsal cinsiyet, toplumun kadına ve erkeğe atfettiği özelliklerin yanı sıra biyolojik özelliklerin etkisi altındaki kültürel özellikleri de içerir. Bu kavramın içeriği, toplumdan topluma değişiklik gösterir ve aynı zamanda cinsler arasındaki eşitsizliği ele alarak onlara atfedilen sorumlulukları belirler (Ritzer ve Stepnisky, 2018: 307).

Toplumsal cinsiyet kavramının anlamı, Simone De Beauvoir’ın şu meşhur sözüyle desteklenmektedir: “Kadın doğulmaz, kadın olunur” (Beauvoir, 2021:13). Cümleden de anlaşılacağı üzere cinsiyet toplumun bizlere atamış olduğu bir kimliktir. Başka bir açıdan bakıldığında kadınların ve erkeklerin küçük yaşlardan itibaren toplumsal cinsiyet normlarına maruz kaldığı, bu kimliklerin doğuştan

gelmediğini söylemek mümkündür (Bora, 2020: 2). Eril tahakkümü meşrulaştırmak için toplumsal normlar adeta bir makine gibi işlemekte ve bedeni cinsiyetlendirerek kendi gerçekliğini cinsiyetçi görüş ve bölünmelere göre inşa etmektedir (Bourdieu, 2016: 22).

Çocukluk döneminde bilinçaltına yerleşen kavramlar, kadın üzerinde bir söylem oluşturur. Çocuk, dünyaya geldiği anda toplumsal cinsiyet rolleriyle tanışır; örneğin, çocuğa söylenen ninnilerin içeriği ve alınan oyuncaklar bile cinsiyetin belirlenmesinde etki eder. Tüm bu etkileşimler, toplumun idealleştirdiği kadın algısını yaratmaktadır ve bu özelliklerin oluşmasında temel etken aile yapısıdır. Kız çocukları, küçük yaşlardan itibaren annelik görevleriyle tanıştırılır ve bu, kız çocuğunun zihnini belirli bir rolle hazırlar. Topluma göre, kadın belirli normlara uygun davranmalı, belirli bir rolü üstlenmelidir. Bu rollerin başında da erkeğe itaat etmek gelir ve kadın, her durumda sessiz kalmalıdır. Bu da genellikle eğitimsiz ve özgüvensiz bir kadını temsil eder (Arat, 2010: 9). Bu roller ve beklentiler ev içinde de devam eder. Kadına, sadece kadın olduğu için belirli işler yüklenir. Örneğin, ev işlerinin büyük bir kısmı genellikle kadının sorumluluğunda olur. 'İş bölümü analizi' ile kadınların neden emir aldıkları, neden az ücret aldıkları gibi sorular daha iyi anlaşılabilir (Tong, 2006: 284).

2.2 Toplumsal Cinsiyet Roller

Toplumsal cinsiyet rolleri, bireye toplum tarafından cinsiyeti temel alınarak atfedilen farklı sorumlulukları ve davranışları içerir (Zeybekoğlu, 2013: 7). Bu roller, bireyin doğuştan getirdiği özelliklerden ziyade, toplumun belirlediği normlar ve beklentiler doğrultusunda şekillenir. Kadın ve erkek arasındaki roller, toplumsal cinsiyet kalıplarıyla belirlenmiştir. Kadın genellikle içsel alana, ev işleri ve bakım gibi alanlara yönlendirilirken, erkek genellikle dışsal alanda, kariyer ve liderlik gibi alanlarda konumlandırılır. Bu kalıp yargılar, toplumun kadına atfettiği sözde kadınsal özellikleri de içerir. Mesleklerdeki eşitsizlik, genellikle itibar gören mesleklerin erkeklere ait olduğu algısını yaratırken, kadınlar genellikle yardımcı pozisyonlarda bulunmaktadır. “Grimke’ye göre ne aklın cinsiyeti ne de zihin gücünün cinsiyeti vardır. Toplumda yerleşmiş olan erkeklerin ve kadınların görevleri gibi ayrımlar, yine erkeklerin alanı ve kadınların alanı hakkındaki fikirler keyfidir” (Sevim, 2005: 56). Başarılı bir kadın, genellikle eleştirilir ve arkasından sorgulamalar yapılır. Toplumsal hayatta, kamuoyunda kadın genellikle ikinci plana atılır ve genelleme yapılarak peşin hükümler oluşturulur. Ann Oakley’in 1972 tarihli

“Sex, Gender and Society” adlı eseri, toplumsal cinsiyetin sosyolojik ve feminist çalışmalara ışık tutarak akademik alana taşınmasına önemli bir katkı sağlamıştır (Özdemir, 2019: 91). Toplumsal cinsiyet kavramının akademik alanda ele alınması, ikinci dalga feminist hareketiyle eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir. Bu dönemde, ikinci dalga feministler, kadının ikinci planda tutulması ve ezilmesinin nedenlerini sorgulayarak bu durumu ele almışlardır.

Kadın ve erkeğin bireysel kimliği dışında sembolik olarak kadınlık ve erkeklik, kültürün etkisiyle yaratılmakta ve toplumsal cinsiyet kültür tarafından belirlenmektedir (Foucault, 2017: 354). Yeryüzünde var olan bütün toplumlarda bireylerin doğuştan getirdiği biyolojik farklılıklar kültür tarafından desteklenmekte ve yine kültür tarafından şekillenmektedir. Bu sebeple kadın ve erkeklerin davranış biçimleri, sorumlulukları, elinde bulundurdıkları güç ilişkileri toplumsal beklentiler etrafında şekillenmektedir. Toplumsal beklentiler her toplumlarda aynı olmasa da özünde ortak noktalar etrafında birleşmektedir (Balin, 2019: 14-15).

Bebeklikten itibaren toplumsal cinsiyet rolleri, bireye atfedilmekte ve bireyin toplum tarafından belirlenen normlara uygun davranışlar sergileyerek bu rolleri oynaması beklenmektedir (Dökmen, 2010: 29). Bu beklenti, bebeklerin giydikleri kıyafetlerden, çocukların tercih ettiği oyunlara kadar bir dizi alanda kendini gösterir. Kız çocuklarının genellikle evcilik oynaması ve bebekleriyle ilgilenmesi, erkek çocukların ise oyuncak arabalarla, savaş oyunları oynaması gibi durumlar, toplumsal cinsiyet normlarına ilişkin beklentilere örnek teşkil eder. Bu noktada, erkek çocuklarının şiddet eğiliminde olması gibi genellemeler yapılabilir. Ayrıca, kız çocuklarının pembe, erkek çocuklarının mavi giymesi gibi küçük detaylar bile toplumsal cinsiyet normlarını yansıtmaktadır. Toplum, genellikle kadından ev işlerini yapmasını beklerken, erkekten evin gelirini sağlamasını bekler (Dökmen, 2010: 17). Bu beklentiler, ev yaşamından iş hayatına kadar geniş bir yelpazede kendini gösterir.

Toplumun, erkek ve kadın arasındaki rolleri belirlediği ve bu rollerin çocukluk dönemlerinde yerleştirildiği bir dünyada, kadının konumu kültürel normlar ve ailenin etkisi altında şekillenir. Örneğin, kız çocuklarına küçük yaşlardan itibaren annelik görevi yüklenir ve bu, kız çocuklarının bilinçaltına toplumsal cinsiyet rollerini yerleştirir. Bu süreç, çocuğun dünyaya geldiği ilk andan itibaren başlar. Toplum, mağdur kadını tercih ettiği için bu durum her alanda kendini gösterir: davetlerde, düğünlerde, gezilerde ve hatta dizi-filmlerde kadının

yeri, toplumun önceden belirlediği kalıp yargılarına göre belirlenir. Kadın, sürekli korunmaya ve erkeğin desteğini almaya ihtiyaç duyan bir varlık gibi lanse edilir. Erkek, her zaman kadının kahramanı gibi gösterilir. Toplumun sunduğu standart kadın tiplmesi genellikle güzel ve bakımlı kadını öne çıkarır, bu nedenle kadının zekâsı ve karakteri ikinci planda kalır. Çünkü toplum, kadının erkekten daha zeki ve başarılı olmasını kabul etmez. Erkekler genellikle maddi ve manevi açıdan muhtaç kadınları tercih eder. Kadın, sevgisini karşılayacak, onu aç bırakmayacak bir erkek arayışındadır (Yılmaz, 2018: 2-7).

Kadınlar iş dünyasında da cam tavan sendromu ile karşılaşmaktadır; erkekler genellikle yönetici pozisyonlarına daha hızlı yükselirken, kadınlar birçok engelle karşılaşır. Bu engeller, sadece karşı cins tarafından değil, aynı zamanda kadınların kendi hemcinsleri tarafından da oluşturulmaktadır. Kadına toplum tarafından dayatılan roller, sessizlik ve itaat gibi özellikleri içermektedir. Kadın haklı dahi olsa sessiz olmalı, eğitimsiz ve özgüvensiz bir tavır sergilemelidir. Ev içindeki kadın-erkek eşitsizliği de bu beklentilerin bir yansımasıdır. Kadının sırf kadın olduğu için ona yüklenen belirli işler, iş bölümü analizi ile incelendiğinde kadınların emir aldıkları, az ücret aldıkları; erkeklerin ise emir verdikleri, hoşagiden işlerde çalıştıkları ve daha yüksek ücret aldıkları bir düzeni yansıtmaktadır (Tong, 2006: 284). Kadın, kendi kimliğiyle değil, bir erkeğin kimliği ile tanıtılır ve hayatını sürdürür; bu da kadının farklı söylemler üzerinden temsil edilmesini ortaya çıkarır. Bu durum, erkek bakış açısıyla yazılmış eril bir tarihle, kadınların toplumdaki görevlerinin yansıtılmadığı gerçeğiyle sonuçlanır (Arat, 2010: 9).

Toplumda var olan eril zihniyet, iş hayatından aile hayatına, yönetim pozisyonlarından günlük işlere kadar birçok alanda kendini gösterir. Erkekler genellikle yönetici pozisyonlarında bulunurken, kadınlar daha çok yardımcı, asistan veya bakıcı pozisyonlarında çalışırlar. Toplum içinde, erkeklerin genellikle daha zeki ve bilgili olduğu düşüncesi, erkekleri daha hâkim kılar ve bu durum, erkeklerin yönetici pozisyonlarına daha hızlı yükselmesine neden olabilir (Dökmen, 2010: 222). Türkiye'de kadının yeri ve konumu, maalesef ki hâlâ tam anlamıyla iyileştirilememiştir. Bu iyileşme süreci, 1980'li yılları geçmiş olmasına rağmen, toplumda ataerkil yapı hâlâ güçlüdür ve kadınlar bazı haklarına geç kavuşmuştur. Toplum, genellikle ataerkil yapıyı savunarak bu düşünciyi insanlara dayatmaya çalışmıştır; temelinde erkek egemen bir sistem yatmaktadır. Aile içinde kadının yeri önemli olsa da kamusal alanda kadının varlığı yok denecek kadar azdır. Kadınların

yaptığı işler sürekli küçümsenir ve kadınlar çoğu zaman hak ettikleri değeri bulamazlar (Arat, 2010: 9).

Erkekler hep kendilerine maddi, manevi açıdan muhtaç kadınlar isterler. Kadınların sevgisini karşılayacak ve cebine para koyacak, onu aç bırakmayan erkek modelini benimserler. Erkek, her zaman, her yerde kendisini ispat etmeye çalışır. Bunu da güçle, parayla yapmaya çalışır. Evlilik erkeğin rolünü güçlendirir. Baba figürü, çocukları üzerinde bir korku psikolojisi yaratarak evdeki konumunu iyice baskın bir duruma getirir. Buna karşın oluşturulan anne figürü de itaatkâr, sessiz ve iyi huyludur. Ve anne babanın öfkeli, sinirli yapısı yanında her zaman merhametli, ortamı yumuşatan biri olarak karşımıza çıkar. Yaşadığımız erkek egemen dünyada eş veya anne olmak kadının kendisini gerçekleştirmesinin önünde bir engeldir (Beauvoir, 2021: 17). Buna karşın erkek sanki hem evde hem de kariyerinde başarılıymış gibi gösterilir. Yani her ikisini aynı anda götürebilirmiş gibi. Ama söz konusu kadın olunca, o ancak evine ve çocuklarına bakabilirmiş gibi gösterilir. Yani içsel alan ile dışsal alan ayrılmış olur. Anlaşılacağı üzere kadın içsel alana, eve erkek ise dışsal alana yöneltir. Annelik yüküyle bağdaştırılan tek iş olduğu için kendini adadığı ev işleri kadını tekrara ve içsel alan yöneltir. (Beauvoir, 2021: 93). Haliyle iş bölümünde de farklılıklar olur. Kadın temizlik yapmak, yemek yapmak, çocuk bakmak gibi işlerle ilgilenirken; erkek maddiyata dayanan ya da tamir, onarım gibi güç gerektirecek işlerde çalışır. Eril zihniyete göre erkekler işini ve ailesini aynı anda götürebilmektedir. Kadın ile erkek arasındaki farklılıklar kurumsal olarak da karşımıza çıkar. Örneğin yönetici pozisyonunda erkeklerin; asistan, yardımcı ve bakıcı gibi pozisyonlarda kadınların olması gibi. Toplum içinde erkeklerin daha zeki ve bilgili olduğu düşüncesi vardır (Dökmen, 2010: 222). Bu durum erkeği daha hâkim kılar. Erkeğin yönetici pozisyonlarında çalışmasına ön ayak olur.

Kapitalist sistem kadınların özel alanda ücretsiz emeğini sömürmekte ve bundan da fayda sağlamaktadır. Dolayısıyla ataerkil bir toplumda kadın, erkeğin gölgesinde yaşamak zorunda kalmaktadır. Sınıf eşitliğinin olmadığı yerde cinsiyet eşitsizliği de var olabilmektedir. (Giddens ve Sutton, 2013: 111). 1960'lı ve 1970'li yıllarda yükselen toplumsal hareketlerin etkisiyle cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, cinsel yönelimlerinden dolayı ötekileştirme politikaları, şiddet kullanımı ve buna benzer birçok konuda tartışmalar ortaya çıkmıştır. Yeni Feminist ve cinsel politika

bu konular hakkında; ‘politika’, ‘baskı’ ve ‘ataerkillik’ gibi teoriler geliştirmişlerdir (Connell, 2019: 9).

Ataerkil zihniyet, erkeğin kadınlardan üstün olduğunu iddia eder ve kadınlar üzerindeki hakimiyeti artırmayı savunur. Ancak, kadınları ezici hale getiren şey, erkeğin üstünlüğünden kaynaklanan bir farklılık değildir; bu farklılık tamamen toplumsal normlardan kaynaklanır. Çünkü toplumsal söylem, toplumun üyeleri tarafından sürekli olarak oluşturulur (Ritzer ve Stepnisky, 2018: 307). Erkek egemen zihniyetin aksamadan devam edebilmesi için erkek, çocukluğundan itibaren bu düzenin normlarına göre yetiştirilmektedir. Dolayısıyla ataerkillik, erkekler aracılığıyla ve kadınların da toplum tarafından belirlenen rolleri/sorumlulukları içselleştirmesiyle yeniden üretilmektedir (Bülbül, 2014: 5). Günümüzde toplumsal cinsiyetin en fazla görünürlük kazandığı mecralardan biri medyadır. Medya içerisinde yer alan televizyon en etkili kitle iletişim aracıdır (Güdekli, 2016: 62- 63). Toplumsal cinsiyet kodları televizyon aracılığıyla toplum üzerinde hızlı ve etkili bir şekilde hakimiyet kurabilmektedir.

2.3 Cinsiyet Kimliğine İlişkin Psikanalitik Teoriler

Biyolojik ve anatomik faktörlerin, cinsiyet kimliğini kesin olarak belirleyen önemli belirleyiciler olmadığı düşünülmektedir. İnsanlarda cinsiyet seçimi kavramı, farklı biyolojik etmenlerden kaynaklanan bir etken olarak önemli bir rol oynar. Bir kişi sadece doğuştan atandığı cinsiyetle sınırlı kalmaz, aynı zamanda yaşadığı deneyimler yoluyla da kendi cinsiyetini geliştirir (Isakıdou, 2016: 36).

Bir yüzyıl önce, o dönemin sosyo-ideolojik bağlamına uygun olarak Freud'un bilinçdışı ve çocuksu cinsellik teorisi kısmen erkek odaklı kavramlara dayanıyordu. Freud, monoseksüel teorisinde doğayı erkeksi olarak algılamış ve biyoloji ile psikolojiyi erkek anatomisine yerleştirmeye çalışmıştır. “Anatomi kaderdir”, Freud'un sloganıydı (Barbieri, 1999: 73).

Freud’a göre kadın, genellikle kendi kimliği yerine bir erkeğin kimliği ile tanımlanır ve yaşamını bu şekilde sürdürür. Erkek ile kadın bir kimliğe sahip olur ve farklı söylemler aracılığıyla temsil edilir. Freud, bir kızın Oedipus öncesi evresinin üç ana özelliğine ve bu evrede annesiyle olan ilişkisine dikkat çeker. Birincisi, annesine olan Oedipus öncesi bağlılığı, çocukluk cinselliğinin üç dönemi boyunca, genellikle dört ya da beş yaşına kadar devam eder. İkincisi, bu bağlanma dramatik biçimde yoğun ve ikirekilidir. Son olarak, Freud, babalarına güçlü bir bağlılık duyan kadınlara ilişkin analizinden şaşırtıcı bir bulguyu aktarır: Bu güçlü

bağlılığın ardından, annelerine de aynı derecede güçlü ve tutkulu bir bağlılık gelmiştir. Daha genel olarak, bir kadının annesine olan Oedipal öncesi bağlılığının, hem babasına olan sonraki Oedipal bağlılığını hem de genel olarak erkeklerle daha sonraki ilişkisini büyük ölçüde belirlediğini bulur (Chodorow, 2004: 470-475).

Yine başka bir yazar John Berger “Görme Biçimleri” adlı kitabında kadın ile erkeğin bedeni farklı algıladığını belirtmektedir:

Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler... Böylece kadın kendisini bir nesneye, (özellikle görsel bir nesneye) seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur” (1995: 47).

2.4 Feminizm Kuramı ve Çeşitleri

Feminizm kavramı, ilk kez 18. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Feminizm, Latince “femine” anlamına gelen kelimedenden türemiştir. Feminizm kadınların kadın kimliği altında yaşadığı zorlukları, baskıyı incelemektedir. (Taş, 2016: 165).

Feminizm kavramı, farklı toplumlarda çeşitli tanımlara sahiptir ve Necla Arat’a göre, kadın ve erkek eşitliğine dayanan, kadınlara eşit haklar talep eden bir akımdır (Arat, 2010: 29). Kadınlar, bulundukları konumdan rahatsızlık duydukları süreçte, bu eşitsizliğe karşı mücadele etme arayışına girmişlerdir. Zaman içinde bu durumun farkına vararak bilinçlenmişler ve birlik olup eşitsizliğe çözüm bulmak için çalışmalara başlamışlardır. Feminist kuramda, kadınları tam anlamıyla temsil eden bir dilin geliştirilmesi gerektiği vurgulanmıştır (Butler, 2008: 43). Feminizm; kadınların toplum içerisindeki statüsü, kadınların özel alanda ve dışında yüklendiği roller, cinsiyet farklılıkları, ataerkil toplum yapısı ve erkek egemen iktidar konularını araştırmakta ve tartışmaktadır (Bilmiş, 2006: 72).

Feminizm ideolojik olarak özgül, politik olarak özerk bir harekettir. Kadının ikinci plana atıldığı, kadının sömürüldüğü ve şiddete maruz bırakıldığı noktasından hareket eder (Çakır, 2005: 415).

Tarihsel süreç incelendiğinde, kadın haklarının ve kadına verilen değerin zamanla geliştiği görülmektedir. Toplumun sahip olduğu zihniyetin değişmesi zor olsa da kadınlar bu konuda kararlı davranmışlardır. Ancak, özel alanda bile kadınlar, kendileri için ayrı bir mekân oluştursa da sürekli bir denetim altında gibi

hissetmektedirler (Donovan, 2001: 327). Bu zihniyetten kopmanın zorluğu, feminizmin bazılarına göre bir ideoloji haline gelmesine yol açmıştır, çünkü belirli bir yaşam tarzını yansıttığı düşünülmektedir.

Feminist teorisyenler, özellikle aile kurumunda baba figürünün genellikle daha baskın olduğuna dikkat çekerler. Anne ise ailede genellikle daha pasif bir konumda bulunur. Bu durum, toplumun oluşturduğu kalıp yargılarla ilgilidir ve kadınlara sözde belirli özellikler atfeder. Çocuklar da bu kalıpları ailelerinden öğrenir ve bu öğrenim ileriki yaşamlarında davranışlarına yansır (Donovan, 2001: 21).

Tarihsel olarak, kadınların mülkiyet sahibi olmadığı, toplumsal söz hakkının olmadığı dönemlere bakıldığında, evdeki işlerle sınırlı bir değeri olduğu görüldü. Kadınlar, özel alanda kendilerine ait bir mekân oluşturmuş olsalar da genellikle bir otoritenin gölgesinde hissederlerdi. Kadınların bu zihniyetten kopması zorlu bir süreçtir ve hukuksal olarak da birçok haklarından mahrum bırakılmışlardır. Ev içinde hizmet etme sorumluluğu kadına, evi geçindirme görevi ise erkeğe yüklenmişti. Ev kadınlığı statüsü toplumda takdir edilse de kadınlara genellikle kamusal alanda iş verilmiyordu (Donovan, 2001: 327).

Bu çıkmaz durumu, mesleklerde de görmekteyiz. İtibar gören meslek gruplarında genellikle erkeklerin hâkim olduğu, kadınların ise yardımcı pozisyonlarda bulunduğu görülür. Grimke'ye göre, aklın cinsiyeti veya zihin gücünün cinsiyeti yoktur. Toplumun belirlediği erkek ve kadın görevleri gibi ayrımlar, keyfi düşüncelerdir. Toplumsal hayatta genellikle kadınların ikinci plana atıldığı, önyargılara dayalı hükümlerin yapıldığı bir ortamda kadınların karşılaştığı zorluklar ortaya çıkmaktadır (Sevim, 2005: 56). Ataerkil zihniyete göre, kadınlar genellikle evde bağımlı bir durumda kabul edilir. Özel alanda kadınlar kendi mekanlarını oluşturabilmiş olsalar da sürekli bir otoritenin etkisi altında olduklarını hissederler (Donovan, 2001: 327). Ataerkil sistem, kadının erkeğe olan bağımlılığını vurgular (Bülbül, 2014: 11).

Kadınların erkek egemen topluma başkaldırıları farklı dönemlerde farklı şekillerde olmuştur. Dolayısıyla üç farklı feminizm dalgası ortaya çıkmıştır. Birinci Feminist Dalga, Fransız Devrimi ile başlamaktadır. Bu hareket, kadının sömürülmesine odaklanmakta ve bu sömürünün kaldırılması için eşit hak ve özgürlükler talep etmektedir. İlk dalga feminist hareket liberal feminizm olarak adlandırılır, kuramsal kökleri 18.yüzyıla kadar uzanır ana kurucu unsurları

vatandaşlık, eşit hak ve özgürlükler, fırsat eşitliği gibi kavramlara dayanmaktadır. Liberal feministler bu unsurları kadınların özgürleşme aracı olarak görmüşlerdir. Liberal feminizme göre kadınların erkeklere göre eşitsiz konumunun nedeni erkeklerin sahip olduğu eğitim, çalışma, seçme seçilme gibi temel vatandaşlık haklarından ve fırsat eşitliğinden yoksun olmalarıdır (Güneş, 2017:246). 1980’li yıllarda kadınlar hızla işgücü piyasasına katılmıştır (Akgöz, 2016: 88).

İkinci dalga feministler toplumun radikal ve hızlı bir şekilde dönüşmesini vurgulamışlardır. Feministler bu dönemde ideolojik, kültürel, siyasal alanlarda ve özel yaşam alanında mücadele vermişlerdir. Temel amaçları erkek egemen düzenin bütün alanlardaki izlerini yok etmektir (Taş, 2016: 169-171). İkinci dalga feministler özellikle de radikal feminizm liberal feminizmin özel ve kamusal alan, üretim ve yeniden üretim alanları arasındaki geleneksel ayrımını yıkmaya yönelik biçimlenmiştir. “Kişisel olan politiktir”, “Bütün kadınlar kız kardeşler” sloganları etrafında şekillenmektedir. Bütün kadınlar kız kardeşler çünkü erkekler kadınların bedeni üzerinde egemen olmaktadır. Kişisel olan politiktir çünkü kadının özgürleşme mücadelesi kadının bedeni üzerindeki egemenlik şeklinin en yoğun görüldüğü özel alana kayması gerektiğini ifade etmektedir. . Aile, kadının erkekler tarafından tahakküm altına alındıkları en hassas alandır (Güneş, 2017: 246).

Üçüncü Dalga Feminizm, 1990’lı yıllarda ikinci dalga feministlere tepki olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü ikinci dalga feministler yalnızca üst, orta sınıf beyaz kadınlara odaklanmaktadır. Dolayısıyla feminist hareketin toplumun tüm kesimine yayılmasını engellemiştir. Üçüncü dalga feministler kadın sorunlarına evrensel düzeyde bakılması gerektiğini vurgulamaktadır. Üçüncü dalga feministler; kadına yönelik şiddet, cinsellik, kadının güçlü olması gibi konulara odaklanmaktadır. Ayrıca kadınları tahakküm altına alan konulara dikkati çekerek toplumsal değişimin yaşanması için eğitimin önemine vurgu yapmışlardır (Taş, 2016: 171-172).

Feminizmin liberal, Marksist, radikal ve kültürel gibi çeşitli akımları vardır. Başlangıçta daha sınırlı bir alanda çalışan feminizm, günümüzde geniş bir alana yayılmış ve diğer disiplinlerle etkileşim içine girmiştir. Feminizm kavramı yanlış anlaşılmaktadır; sanki erkekleri ötekileştirme amacı güden bir yaklaşım olarak algılanmaktadır. Oysa feminizmin temelinde, kadınların konumunun iyileştirilmesi ve toplumda erkeklerle eşit haklara sahip olmaları yatar. Haksızlıkları ortadan kaldırarak aile içinde samimi bir ortamın oluşmasına katkıda bulunmaya çalışır

(Bora, 2020: 15). Feminizm, kadının toplumdaki konumunu, tutumlarını, ailedeki rolünü ele alır. “Feminist politikanın aileye yaklaşımı, aslında kadın emeğinin erkekler tarafından sömürüldüğünün tespiti ve karşılıksız emeğin sona ermesi görüşüyle bağlantılıdır” (Bora, 2020: 97).

Feminizm, başlangıçta kadın haklarını koruma amacı güden bir mücadele olarak ortaya çıkmıştır. Ancak feminizm, yalnızca kadını değil, toplumsal ilişkilerin içinde var olan kadını etkileyen diğer faktörleri de ele almıştır. Bu nedenle erkeklik ve erkekler her zaman feminizmin gündeminde olmuştur (Bora, 2020: 579). Erkeklik kavramı, toplum içinde kontrolün ifadesi ve uygulaması olarak tanımlanmıştır (Zeybekoğlu, 2013: 72). “Erkek kimliğinin oluşmasında en önemli faktörlerden biri iktidardır, ki bu aynı zamanda erkeğin güç sahasını belirler” (Bülbül, 2014: 5). Feministler, bu geleneksel düzeni her zaman eleştirmişlerdir.

Feminizm, bu tür toplumsal normlara karşı çıkarak cinsiyet eşitliğini savunur ve kadınların özgürleşmesi için mücadele eder. Ancak feminist söylem içinde, kadın düşmanlığı yaratılmaya çalışılmakta ve kadınların başarısı küçümsenmekte ya da kıskançlıkla engellenmektedir. Kadınlar, çeşitli toplumsal durumlarda aktif rol alsalar da bilim, iş ve toplumsal eylemlerle ilgilenenler, genellikle görmezden gelinmiştir ve rolleri erkeklerinkinden daha az saygın bir konumda olmuştur (Ritzer ve Stepnisky, 2018: 297).

Evliliklerde de kadının pek aktif olmadığını görülür. Onun boşanma gibi bir tercih yapması söz konusu bile değildir. Çünkü bu durumda kadın, ailesi ve çevresi tarafından kötü bir konuma gelecek, küçümsenecek ve dışlanacaktır. Bu hak sanki sadece erkeğe aitmiş gibi gösterilerek kadının hukuki bir hakkı olan boşanma hakkı toplum tarafından kadından alınmaktadır. Kadınlara ev işlerinde bir sorumluluk yüklenirken, dışardaki tüm işler sanki erkeğe aitmiş gibi gösterilir. Geçmişten günümüze hâkim olan ataerkil zihniyet toplumu daima sarmıştır. Sanki tüm erkekler ataerkil zihniyetine sahip olmalıymış gibi gösteriliyor. Eğer erkek o zihniyette değilse ona hakaret edilir. “Kılıbık”, “sözü geçmeyen” gibi tabirler kullanılır. O erkek toplumdan dışlanır. Erkeğin nazik, kibar olması sanki yaratılışına aykırıymış gibi gösterilir. Kadının ataerkil düzeni değiştirebilmesi için önce kendilerinde bir değişimden başlaması gerektiğini söyleyen Hooks’a göre bilinçlerini yükseltmeleri gerekir (Hooks, 2016: 19). Kadının bu zihniyetle mücadele etmesi demek, içinde bulunduğu ekonomiyle, statüsüyle de mücadele etmek demektir. Feminist yazarların sayısında da bir artış görmek mümkündür.

Feminist kadınlar çalışmaya önem vermektedir. Çünkü erkeğin baskısı biraz da olsa azalmaktadır. Bu konuda sadece kadının değil erkeğin de bilinçlenmesi gerekir. Sonraki kuşakların, çocukların bilinçlenmesinde aile çok önemlidir ve sanıldığı gibi bu bilinci verebilecek kişi sadece kadın değildir çünkü aile kavramı sadece kadından oluşmamaktadır. Erkeğin de verilecek eğitimde rolü büyüktür. Kadın sürekli geri plana atılmaktadır. Kadının geri plana atılmasının sebebi; kadının duygusallığının işine yansıyacağından korkmalarıdır. İster özel olsun ister devlet dairesi olsun işveren, kadın çalışana nazaran erkek çalışan tercih etmektedir. Özellikle kadının bekâr olması istenir. Çünkü kadının evinden dolayı kendisini işine verememesinden endişe edilmektedir. Bir yandan kadının iş hayatına atılması demek, çocuklarına, evine vakit ayıramaması demektir. Kadın erkek bakış açısı tarafından baskı altında tutulan bir obje ve kurbandır (Arat, 2010: 74).

2.4.1 Liberal Feminizm

Feminizmin birçok çeşidi vardır. Ortaya çıkan ilk feminist görüş Liberal feminizmdir. Liberal Feminizmin temelinde kadının hayatta aktif bir rol almak istenilmesi vardır. Liberal feminizm, kadınların erkeklerle eşitlik talebinde bulunabileceklerini, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin iş bölümünün cinsiyetçi bir şekillenişinin sonucu olduğunu, toplumsal cinsiyet eşitliğinin, hukuk, iş, aile, eğitim ve medya gibi alanlarda yeniden şekillendirme aracılığıyla iş bölümünün dönüştürülerek üretilebileceğini ileri sürer (Ritzer ve Stepnisky, 2018: 309). Liberal feministler, herhangi bir karar alınırken belli kalıplara değil de akılla hareket etmeyi savunurlar. Liberaller akli büyük ölçüde ahlak ve sağduyu temelinde tanımlamışlardır (Tong, 2006: 23). İşe alınırken de bir kadın olarak değil de bir çalışan olarak değerlendirilmek isterler. Bu kurama göre kadınların eğitime katılması eşitsizliği az da olsa azaltacaktır. Türkiye’de kadın haklarının gelişimine bakıldığında Fransız Devrimi ve Aydınlanma’dan etkilenen liberal feministlerin taleplerine benzer özelliklerle ortaya çıktığı görülür (Bora, 2020: 390). Liberal kurama göre kadınlar eğitimle bilinçlenmeli, haklarının farkına varmalıdır ve kadın da diğer tüm hakların yanı sıra erkek gibi eğitim hakkından yararlanmalıdır. Erkek ve kadına eşitsizlik gözetilmeksizin aynı eğitim verilmelidir. “Wollstonecraft, Rousseau’nun erkeklerin ve kadınların farklı düşündüklerine ilişkin fikrine karşı çıkmaktadır. Bu noktada temel liberal feminist görüşünü ortaya koymaktadır: Akıl her insanda aynıdır. Kadın farklı ya da yanlış akıl yürütürse, bu onun eğitimindeki eksikle ilgilidir” (Donovan, 2001: 32). Liberal feministlerin savunduğu temel

görüşlerinden birisi eğitimde eşitliktir. Eğitim eşitliliği beraberinde getirdiği özgürlükler ile meslek seçimlerine de yansıtacaktır. Liberal feministler, kadının ev işleriyle uğraşmasına da karşıdır. Çünkü onlara göre kadınlar içsel alanda vakitlerini çok fazla geçirdikleri zaman sosyal yaşamdan kopmakta, eve bağımlı hale gelmektedir.

2.4.2 Marksist Feminizm

Marksist feministler, aslında erkekle kadın arasındaki temel farkın sınıf eşitsizliğinden kaynaklandığını söylerler. Sınıflı ortama atıfta bulunmakla birlikte kadının yeterince değer görülmemesini kapitalizm ile ilişkilendirirler. Kadının daha çok ekonomi politik alandaki yerine bakarlar. İş gücüne, emek-sermaye ilişkisine, kadının hayattaki ekonomik durumuna bakılır. Marksist feministler, kapitalizmin sadece değişim sistemi olduğuna inandırılmanın onun bir yandan da güç ilişkileri sistemi olduğu olgusunun görülmesini engellediğini ifade eder (Tong, 2006: 73).

Marksist feministlere göre ev işlerine belli bir emek veriliyordur. Ve genellikle içsel alana yönelmiş olan kadınlar ev işlerini üstleniyordur. Marksist feministler, ev işlerinin ücretlendirilmesini, ev kadınlarına maaş bağlanması gerektiğini söylerler. Onların nezdinde ev işleri toplumsallaştırılmalıdır çünkü ortada bir emek vardır. Feministlere göre kurulu düzenin yok olması gerekir. “Marksist feministler, kadınların işlerinin kadınların düşüncelerini ve doğalarını belirlediğine inandıkları ölçüde, kapitalizmin bir değişim ilişkileri olduğu kadar güç ilişkileri sistemi olduğuna da inanmaktadırlar” (Tong, 2006: 71). Marksist teori güç ilişkilerine dayanarak, işçi, ücret gibi kavramları ele alır. Dolayısıyla kadının toplumdaki konumunu kapitalizm süreci ile ele almaktadırlar.

2.4.3 Radikal Feminizm

Radikal feministler kadınların kendi bedenlerinin kontrolünü ele geçirmeleri gerektiğini savunurlar. Radikal feministlere göre kadınlar baskı altına alınan ilk gruptur (Tong, 2006: 115).

Kadınların az veya çok doğurması çoğu yerde devlet politikası durumundadır ve bu politikayı yapanlar da erkeklerdir (Sevim, 2005: 82). Radikal feministlere göre, kadın biyolojik sebeplerden dolayı anneliğe, eşliğe mahkûm edilmiştir. Teknolojiyi öne sürerek yapay dölleme, taşıyıcı anne gibi tezleri ortaya atmıştır (Tong, 2006: 118-122). Onlara göre kadının çocuk doğurma gibi bir zorunluluğu yoktur. Canı isterse ve kendisini hazır hissederse doğurur. Kadın, dünyaya çocuk getirse bile bakma gibi bir yükümlülüğü yoktur. Çünkü ne annenin

çocuğa ihtiyacı vardır ne de çocuğun anneye. “Radikal feministler, evliliğin ve ailenin ortadan kaldırılmasını ve üreme için rahim dışı yolların geliştirilmesini savunuyorlardı” (Donovan, 2001:272). Zamanında yapılan feminist hareket de medya aracılığıyla halka yanlış gösterilmiştir. Oysaki onların en çok karşı çıktığı şey de bedenleri üzerinden yapılan söylemlerdir. Radikal feministler kadınların bedenleri hakkında sadece kendileri karar verebileceklerini düşünürler.

2.5 Sinemada Kadına Genel Bakış

Kadın sinemada genelde kadın bakış açısıyla değil erkek bakış açısıyla sunulmuş ve toplumun eril temsilinde karşılık bulmuştur. Sinema tarihinde sürekli erkek bakışı ile ortaya konan kadın, filmlerde nesne konumunda anlatılır. Hollywood sineması dahi kadın eril zihniyetin yönlendirilmesine dayanır. Sinemanın dilini ataerkil ideoloji oluşturmaktadır (Aker, 2021: 104). 1960’lara kadar Türk sinemasına baktığımızda kadının temsil biçiminin ataerkil çizgide gittiği görülür. Filmler içinde üretildikleri ekonomik, siyasal ve toplumsal düzenden ayrı düşünülemez ait olduğu toplumla beslenir (Aydın, 2014: 217). Burada kadın gerçek bir mekândan uzaktır. Kadın yarım ve eksiktir, onu tamamlayacak kişi erkektir. Toplum kadından, erkeğin dediklerini sorgusuz ve sualsiz kabullenmesini ve olumlamasını ister. Filmlerde kadınlar izleyici üzerinde güçlü bir erotik duygu oluşturmak amacıyla yer almış, dış görünüşleriyle hem bakılan hem de teşhir edilen konumdadır (Aker, 2021: 107). Kadın susar ve itaat eder, böylece iyi bir eş, iyi bir anne olacaktır. Bu iyi olmanın sınırları dışına çıkıp sorgulayan, düşünen, direnen kadın kötü ve ahlaksız olarak nitelendirilir. Kadın toplum nazarında işlediği bu tür bir kusur yüzünden şiddeti hak eder.

Medyada temsil edilen kadınlar anne, eş, şiddetin nesnesi ve cinsel obje konumundadır. Kadınların medyada bu normlarla sunulması kadının erkek karşısındaki ikincil konumunu devam ettirmektedir. Ayrıca medyada kadınlar; özellikle anne olmanın önemine dair mesajlar içeren, zavallı, kurban şeklinde de temsil edilmektedir. Medyada yer alan kadın temsilleri eril ideolojinin üretmiş olduğu kalıp yargılar içerisinde sunulmaktadır (Akçalı ve İnCEOğlu, 2020: 164). Ataerkil bir toplumda kadın genelde bir erkeğin ekonomik gücüne bağımlıdır (Çelik, 2016: 4). Medyada sunulan kadın temsilleri, eril ideolojinin kadınlara nasıl bir bakış açısıyla baktığını göstermektedir. Ayrıca medya toplumun kadınlara bakış açısına da ayna tutmaktadır. Erkek egemen bakış açısı, toplumsal cinsiyetin

yarattığı eşitsizliği medya aracılığıyla sürdürmeye devam etmektedir (Şakrak, 2020: 423).

1980’ler sonrası televizyonun da hayatımıza eklenmesiyle bu kötü ve iyi kadın idealizesi biraz daha değişip tek kadın üzerinde toplandı, iyi olarak kabul gören bir kadın artık eşine veya sevgilisine olan kırgınlığını ve öfkesini dile getirebildi, çocuğuna hayır demesi hatta gerektiğinde cezalandırması normal karşılandı, her zaman yüzüne güldüğü komşusunun ardından konuşabildi. Bu davranış şekli seksenler sonrası sineması kadınında kabul buldu. Sinemanın kırsal yansımada görsel olarak değişime az biraz olsun uğrasa da gerçek hayatta ve sinemada taşralı kadın algı olarak ne yazık ki aynı kaldı, kadının “namusu” olgusu yine babasının, eşinin ve erkek kardeşinin şerefini koruması üzerinden değerlendirildi. “Kadının konumlanması, sinema endüstrisinin ilk döneminden itibaren erkeğin üstünlüğüne dayalı kültürün gölgesi altında kalmış ve anlatılar bu konumu desteklemek üzere oluşturulmuştur” (Aker, 2021: 104). Kadının şeref ve namusu bunlarla tartıldı. Kadın anlam taşımayan, sadece erkeğiyle ve onun memnun edilmiş rızasıyla anlama kavuşmuş bir varlık oldu, bu anlama sahip çıkması beklendi, hatta buna mecbur edildi, bu direnci reddetmesiyle de her cezaya layık görüldü. Ataerkil toplumsal düzende kadının namusu üzerinde denetimin yitirilmesi aynı zamanda kültürel dengelerin alt üst olması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, kadın bedeni, geçmişi geleceğe bağlayan ve kültüre anlam katan, kimliği ve dini tanımlayan bir olgudur. Kadın, kutsal bir anlam bulmuş ve bulduğu bu anlamın avuntusuyla kimliksiz olarak ona dayatılan hayata tutunmuştur. Özgürleşen toplumda sözde özgür olarak ifade edilen kadın ne yazık ki aile içinde ve ataerkil toplum yaklaşımında bir ilerleme gösterememiş, olduğu yerde takılı kalmıştır.

Türk sineması Türkiye tarihinin, toplumsal gelişimin, ekonomik ve siyasal dönüşümünün kısacası Türk kültür tarihinin bir yansımasıdır (Yaylagül, 2018: 18). Çekilen filmler aslında kültürün bir dışavurumudur. Geleneksel kültürün kadın üzerindeki egemenliği 1960’lara kadar sinemada açık ve net görünür. Ne sinemada ne de reel hayatta birey olmayan bir kadın var olamaz. Var olmayan bir kadın ise kendini ve bilincini inşa edemez. Bu bilince ve kendine tutunan kadınlara hem sinemada hem de sosyal hayatta her zaman ihtiyacı var. “Türk sinemasında 1950’ler ve 1960’larda yoğun olarak çekilen Yeşilçam tipi melodramlarda üretilen toplumsal

cinsiyet kodlarının daha çok erkeklerin üstünlüğünü onaylayıcı yapıda olduğu görülmektedir (Işıklar, 2014: 297)

Eril egemen düzende kadının suskunluğu kadının başlı başına protestosu ve direnci olur ve sesini çıkarsa dahi anlaşılamayacağını bilen kadın sözlü olarak direnmek yerine, bu tutum ve geleneğe sessiz kalarak direnir. Böylece kendince pasif bir şekilde varlığını devam ettirebilir. Yaşadığı toplumun üyesi olamayan kadın kendini evinde hissedemez. Bu hissedemeyiş kadını her anlamda içine çekilmeye, susmaya ve sözlü/sözsüz şiddeti kabullenmeye mecbur bırakır. Suskunluğunu sinemada ve gerçek hayatta varlık ve yokluk çözümlemesine dönüştüren kadın aslında bunu topluma bir soru olarak da yöneltmektedir. Eril zihniyetin sınırlarıyla belirlenen bu dünyanın içine sorduğu bu soruyla dahil olmaya çalışan kadın adeta bir var olma mücadelesi vermektedir (Temizarabacı, 2005: 76-77)

Kadınlar sinemada görsel haz olarak görülmüş, sosyal yaşam filmlerde de kendisine yer bulmuştur. Kadın filmleri deyince cinsellik çağrıştırılır. Bazı filmler vardır ki direkt kadınlarla bağdaştırılır. Sinemada kadına farklı bir göz ile bakılmaktadır. Sinema jargonunda ‘kadın filmi’ söylemi vardır ve genellikle kadını küçümseyici bir şekilde ifade edilir. Kadın filmi olarak yardıma muhtaç, zor durumda olan kadınları ele alan yapımlar ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra kadınların kahraman olduğu filmler de vardır. 90’lar sonrası yaygınlaşan bağımsız filmler sayesinde, toplumda kadının yerini bulabilmesi adına filmler ve yönetmenlerle bu sorun irdelense de ne yazık ki kadına yönelik geleneksel bakış açısını yok etme çabası gerçek hayatta karşılığını bulamamıştır. Günümüz sinemasında zamansal gelişmelerle biçimsel olarak kadına yaklaşım değişse de anlam ve algılamada (kadına karşı şiddet ve cinayette azalma olmaması) ne yazık ki bir değişim olmadığını göstermektedir. Kadının sinemadaki temsili hala gündelik hayata ayna tutmakta hatta ikisi bu algı üzerinden birbirini beslemeye devam etmektedir. Bu nedenle sinemanın kadının yeri ve kendi hayatının belirleyicisi olarak bir sorumluluğu vardır ve bu konuda kadına yol gösterebilmektedir. Yaygın ve geleneksellik içine hapsedilmiş kadın imajının dışında form oluşturmaya yetkin sinema böylece kadının kadın olma konusundaki toplumda kabulüne ve var olmasına katkı sağlayabilir (Yaşartürk, 2022: 152-156).

Sinema toplum bakışı ve yaklaşımını eleştirmekten önce ondaki anlamı olumlu ya da olumsuz üreten bir mekanizmadır. Kadının sinemada çok yönlü

temsilinin yolunun açılması ve bunun üzerinden kadına gerçek anlam yüklenmesinin yolu ise sahici filmler ve bu filmlere öncelik veren kadın yönetmenlerdir. Feminist hareketlerin sinemaya yansması ile sinemada kadın temsili değişmiş, daha özgür, var olma mücadelesi veren kadınlar sinemada temsil edilmeye başlanmıştır. Kadın yönetmenlerin filmlerinde ‘gerçek’ hikayelerine yer vermeleri sinemada yaygın kadın imgesini ve erkeğin kadın üzerinden kurduğu tahakküm olgusunu bozabilmektedir (Aker, 2021: 125). Özellikle 1980’lerden sonra anlatının merkezi karakteri olarak “Kadın kahraman” sayısında artış gözlenmiştir.



Fotoğraf 2.1: İtaat eden kadın modeli

Toplumsal açıdan ele alındığında, Yeşilçam, kadınları duygu sömürsü objesi olarak yansıtmaktadır. Melodram seyircisi için kadın, kendilerinden birinin temsili olarak görülürken, sinema için ise bir çekim nesnesi olarak değerlendirilmişlerdir. Filmlerdeki kadın oyuncular genellikle fedakâr, iyi huylu, namuslu ve güzel olarak tasvir edilirler. Kötü kadın oyuncular ise genellikle kıskanç, hain ve iki yüzlü ve cinsel cazibesini kullananlar olarak betimlenirler. İyi kadınlar her zaman mutluluğu hak ederken, kötü kadınlara genellikle itilmişlik ve yalnızlık gibi kaderler çizilir. Klasik melodram kadını, iyi karakterli, aile kızı ve

ailesini geçindirmek için çabalayan bir imaj çerçevesinde sergilemektedir. Yeşilçam sinemasında kadına yönelik bir diğer kalıp kötüler veya töre yüzünden aç çeken kadındır. Bu kadınlara acımamak mümkün olmasa da seyircinin beklentisi, kadere boyun eğip, fedakâr ve sabırlı olmaları yönündedir (Soyer, 2021: 150).

Karakterlerinin iyi/kötü, zengin/fakir gibi zıtlıklar barındırdığı melodram türündeki filmlerin sonu genellikle evlilikle noktalanır, bu da filmlerin döneminin ideolojik etkilerini taşıdığını gösterir. Bu dönemde, Türk Sineması'nda farklı sınıflara ait kadınların filmlerin merkezinde olduğu görülmektedir. Ancak kadınlar sıklıkla iyi eş, fedakâr anne, sessiz ve boyun eğen kişiler olarak temsil edilmiştir. Yeşilçam dönemi filmlerinde erkekler, kadınların aksine vakitlerinin çoğunu evin dışında geçiren bireyler olarak filmlerde yer almıştır. Evin bakımını üstlenen baba, kahraman, yiğit, delikanlı gibi özellikleri bünyesinde barındıran erkekler aynı zamanda çapkınlık da yapmaktadır. Ancak bu durum erkekler için oldukça olağan olarak resmedilmiş, dolayısıyla Türk sinemasında erkek egemenliğinin en üstün olduğu dönem Yeşilçam dönemi olmuştur. Öyle ki Kara Murat, Tarkan, Malkoçoğlu gibi erkek kahramanların yer aldığı çizgi romanlardan uyarlama filmler, neredeyse tamamen erkeklere ait bir dünyada geçmektedir (Öz, 2019: 469-472).

Simone de Beauvoir'a göre evlilik, toplumun kadına hazırladığı tek yazgıdır. Kadının evli/bekar olmasına göre kadının toplum içerisindeki konumu belirlenir (Beauvoir, 2021: 14). Günümüzde de toplumda evlilik kurumuna çok sıcak bakılmakta ve evlilik kadına bir statü vermektedir. Başka bir ifade ile kadınların çoğu ya evlidir ya duldur ya da evlenmeye hazırlanmaktadır (Karaman ve Doğan, 2018: 1476).

2.6. Feminist Sinema Teorisi

Sinema, insanın dünya ile kurduğu ilişkiden ve toplumların sosyo-kültürel yapısından beslenerek ortaya çıkar. Bu nedenle, sinema filmleri var olan toplumsal ve kültürel yapının etkisi altında şekillenir. Kadın ve erkek özneleri, sinemada toplumların atfettiği anlamlarla temsil edilir. Özellikle erkek egemen toplumlarda, sinemadaki kadın temsilleri genellikle erkek bakış açısının bir uzantısıdır. Kadın-erkek ilişkileri ve cinsiyet rolleri, toplumsal bakış açılarına dayanarak sinemada görselleştirilir. Türk sinemasında, kadın karakterlerinin temsili genellikle toplumun kabul ettiği kadınla ilgili stereotiplerle biçimlenmektedir (Karabağ, 2019: 1429).

Feministler, sinemayı erkeklik ve kadınlıkla ilgili mitleri temsil eden kültürel bir pratik olarak değerlendirir (Smelik, 2008:128). İlk feminist eleştirisi, özellikle Hollywood filmlerinde kadınlara yönelik stereotipleri vurgulayarak, kadınların patriyarkal sinemadan kurtulmalarını savunmuştur. Sinemanın cinsel farklılıkları nasıl mitlerle üretip, yeniden üretip temsil ettiği konularını kapsayan geniş bir feminist film teorisi mevcuttur. Laura Mulvey gibi bu teorinin öncülerinden biri, kadınların patriyarkal sinemadan tamamen kurtulmalarını önermiş ve bunun baskıcı düzenin reddedilmesini kutlamak anlamına geleceğini belirtmiştir (Smelik, 2008: 1).

Günümüzde, kadınların hala ataerkil düzen içinde varlıklarını kabul ettirmeye çalışmaları ve maruz kaldıkları fiziksel, psikolojik ve siber zorbalıklar, hayatımızın merkezinde çözüme ulaştırılmayan ciddi meseleler olarak ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda, sinema tarihinde yazılan senaryolarda kadın sorunları, varoluşsal problemler ve cinsiyet eşitsizliği, film anlatılarının ana konuları olarak beyaz perdeye taşınmış ve taşınmaya devam etmektedir. Sinema, edebiyat gibi farklı sanat dallarından öğeler içererek disiplinler arası bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, sinemada kadınların görünürlüğünün artışıyla paralel olarak, edebiyatta da kadın yazarların hakimiyeti artmıştır. Cinsellik, mitler ve toplumsal cinsiyet kalıplarının yeniden üretilmesine imkân tanıyan sinema, aynı zamanda kültürel bir alan olarak da değerlendirilmektedir (Satıcı, 2023: 368).

1970'lerin başında, Kadın Hareketi'nin etkisiyle kadınlar, sinema ve film tarihine farklı bir bakış açısı getirmeye başladılar. Bu "revizyoncu" yaklaşım, adeta sinemadaki 'kadın tarihi'ni (her-story) yansıtıyordu ve aynı zamanda alternatif bir tarihyazımı çabasıydı. Bu çaba, unutulmuş kadın yönetmenler, senaristler, yapımcılar ve oyuncuların yeniden keşfedilmesine ve kadın yıldızların tekrar değer bulmasına yol açmıştır. Bu tarihsel yaklaşım, sinemadaki eşitlik ve özgürleşme arayışında siyasal bir perspektife ve daha sosyolojik bir yönetime dayanıyordu (Smelik, 2008: 2). Feminist film teorisyenlerinin perspektifine göre, sinemada gerçek anlamda bir kadın temsili bulunmamaktadır. Yalnızca erkeğin bilinçaltından kaynaklanan ve onun arzularıyla şekillenen kadın tiplerleri mevcuttur (Karabağ, 2019: 431).

Toplumsal dinamiklere bağlı olarak kadının yaşamındaki çeşitlilik ve değişimlerin göz ardı edildiği reklam filmlerinde genellikle kadın, "kötü kadın", "nesneleştirilen kadın" veya "iyi kadın", "anne ve iyi eş olan kadın" gibi

kategorilere sıkça ayrılmaktadır. Medyadaki çoğu yapımcı erkek ve üretimler erkek egemen sistem içinde gerçekleşir. Kadın, genellikle ev içi işlerde faaliyetlerde bulunan, maddi ve manevi olarak eşine bağımlı bir varlık olarak gösterilmektedir. Kadının temsili, annelik ve eşlik üzerine odaklanır, kadın bedeni ise çeşitli ürünlerin pazarlanmasında bir araç işlevi gördürülür (Çak, 2010: 106).

Sinemanın evrimiyle birlikte, karakterler belirginleşmiş ve vampir ile heteroseksüel kız gibi tipik örnekler ortaya çıkmıştır. Aile Adamı ve Kötü Adam gibi karakterler belirli özelliklerle tanımlanabilir hale gelmiş ve belirli davranış kalıplarını takip etmişlerdir. Gelişmiş kurgusal unsurlar ve gece sahnelerinin mavi veya yeşile boyanması gibi özel semboller, karakter davranışlarının önceden belirlendiği bir sinema dünyasını yaratmıştır (Thornham, 1973: 31).

Feminist film eleştirisi, kadın karakterlerin mekânlardaki temsillerini inceler ve feminist film yapımıyla ilgili tartışmaları öne çıkarıp kadın mitlerinin sinemadaki rolünü sorgular. Bu eleştiri, kadın karakterlerin temsil biçimlerine yapılan sorgulamalara ek olarak, izleyicinin duygusal tepkilerini, film anlatılarının stratejilerini ve kadın temsili konusundaki gelişmeleri de ele alır (Özdemir, 2018: 132).

Editörler, kadınların film endüstrisindeki süregelen baskı altında olduklarına dikkat çekerler. Kadınlar genellikle sınırlayıcı rollerde, seks objeleri olarak kullanılırlar ya da kurbanlar ve vampirler gibi stereotipler içinde sıkışıp kalırlar. Ayrıca, film teorisi bağlamında, özellikle Sirk ya da Hitchcock gibi ünlü yönetmenler, kendi eserlerini karmaşıklıkları ve ironileri nedeniyle takdir eden erkek eleştirmenler tarafından, genellikle mütevazı "kadın resmi" ya da "ağlayan" gibi sınırlayıcı klişelerin ötesine geçtikleri için bastırılmış gibi gösterilirler (Thornham, 1973: 9).

Kadınlar, son yıllarda yaşadıkları deneyimlere dayanarak kadın tarihine daha derin ve geniş bir perspektifle odaklanmaya başlamışlardır. Feminist sinema kuramının ikinci dönemi, sinema tartışmalarını sınıftan toplum ve cinsiyete doğru yönlendirerek önemli bir etki yapmıştır. Bu dönemde kadınların sinemadaki temsili, kadınları nesneleştirme sorunlarını ele alınmıştır. Feminist sinema kuramının ikinci döneminde üzerinde durulan konulardan bir tanesi de 1930'lar ve 1940'lar Hollywood sinemasındaki melodrama ve kadın rolleri arasındaki önemli ayrımlardır. (Hayward, 1996: 138-139)

Feminist kuram, modern çağın en kapsamlı kuramlarından biri olarak 1970'lerden sonra ortaya çıkmıştır. Bu kuramcılar, Jürgen Habermas'ın "özel ve kamusal alan" arasındaki ikiliği ve kurumsal ayrımı eleştirerek, özellikle 1960'ların ortasındaki politik ve toplumsal karışıklıkların içinden sıyrılan "kadın hareketi" ile yeni politikalar ve kavramlar geliştirmişlerdir. Feminist yaklaşımlar bu dönemde genellikle liberal, radikal ve sosyalist olmak üzere üç temel kategoriye ayrılır (Öztürk, 2000: 54). Feminizm veya feminist teori genel olarak kadınlarla ilgili eleştirel ve yorumlayıcı çalışmaların yapılıp, içeriden bakışın önemli olduğu ideolojik bir yaklaşımdır (Çak, 2010: 102).

Hayward'a (1996: 137) göre, feminist sinema kuramının tam olarak ortaya çıkmasına kadar geçen süreç, genellikle üç ana döneme ayrılabilir: 1970'lerin başı, 70'lerin ortası-80'lerin başı ve 1980'lerin ortasından günümüze kadar olan süreç. Bu evrim, kadın hareketinin sinema kültüründe kadın temsili ve feminist film üretiminin artışı üzerindeki etkisiyle paralel olarak gelişmiştir. Feminist Sinema Kuramı'nın 1975-1983 döneminde, Claire Johnston, Laura Mulvey ve Linda Myles, Edinburg Film Festivali'nde kadın etkinlikleri düzenleyerek dikkat çekmiştir. Johnston, sinemanın evrim geçirmesi ve kadın sinemasının oluşturulması için, öncelikle mevcut anaakım sinema uygulamalarındaki ideolojik unsurların anlaşılması gerektiğini savunmuştur. Görüntü ikonografisinin yanı sıra, kadının anlatı içindeki konumlanışının da anlaşılması gerektiğini belirtmiştir. 1980'lerin ortalarına gelindiğinde, feministler, filmlerin metinsel işleyişine odaklanmanın yeterli olmadığını düşünmüş ve bir filmin farklı bağlamlar içinde incelenmesi gerektiğini vurgulamışlardır (Hayward, 1996: 139).

Türkiye sinemasında kadın temsillerini inceleyen çalışmalar, ataerkil bakış açısının hâkim olduğu 1980 öncesi dönemi ve kadın sorunlarına daha gerçekçi bir perspektifle yaklaşıldığı 1980 sonrası dönemi olmak üzere iki ana kategoriye ayırmaktadır. 1980 öncesi dönem popüler sinemasında özellikle melodram türündeki filmlerde, kadının belirli kalıplar içinde sunulduğu belirtilmektedir. Kaplan'a göre, popüler filmlerde işlenen aile teması, genellikle ataerkil Türk aile yapısını yansıtmaktadır. 1980 sonrası dönemde ise kadın temsillerinde daha gerçekçi bir bakış açısı benimsenerek, kadın sorunlarına duyarlılık artmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan "kadın filmleri," kadın deneyimlerini daha derinlemesine ele alarak toplumsal cinsiyet konularına odaklanmıştır (Balcı, 2022: 25).

Sinema alanında, 1970'li yıllardan itibaren büyük bir değişim süreci yaşanmıştır. Bu değişim, başlangıçta İtalyan sinemasının etkisiyle cinsellikle ilişkili konuların ticari sinemanın odak noktası olmasıyla başlamış, ancak 12 Eylül Darbesi sonrasında iç göçün yarattığı kültürel dönüşümle daha belirgin hale gelmiştir. Bu dönemde Yeşilçam filmleri, toplumsal normlara dayalı kalıpları aşarak, değişen toplum yapısına eleştirel bir bakış açısı getirmeye çalışan eserlere ev sahipliği yapmıştır. Feminizmin ikinci dalgasının etkisiyle 1980'li yıllarda Türkiye sinemasında kadın sorunlarına daha gerçekçi bir bakış açısıyla yer verilmeye başlanmıştır. Bu dönemde Türkiye'de kadın hareketi en aktif haline gelmiş; Batı'da uzun süredir tartışılan, kadınların eğitim ve iş yaşamında erkeklerle eşit fırsatlara sahip olmaları, kadına yönelik şiddet, tahakküm ve ev içi emeğin sömürülmesi gibi sorunlar ön planda tutulmuştur. Feminist tartışmaların sinemaya yansımalarının da aynı döneme denk düştüğü görülmektedir. 1980'li yılların filmlerinde, sinema tarihinde ilk kez basmakalıp kadın temsillerini ve eril söylemi kırmaya yönelik bir çaba hissedilmektedir. Bu dönem, sinemada cinsiyet rolleri ve kadınların toplumdaki yerine dair önemli değişimlere işaret etmektedir (Balcı, 2022: 25).

1980'li yıllar, dünya genelinde kapitalizmin hâkim olduğu bir dönem olarak bilinirken, Türkiye'de de birçok toplumsal değişim yaşanmıştır. Bu dönem, 12 Eylül 1980 askeri darbesi ve sonrasında gelen askeri yönetimle birlikte siyasi, ekonomik ve kültürel bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Türk toplumunun sosyolojik yapısına odaklandığımızda, 1980'li yıllarda geleneksel aile yapısı ve ataerkil normlar önemli bir etki altındaydı. Ancak, askeri darbenin siyasi iklimde yarattığı değişiklikler, toplumsal değerleri ve normları sarsarak yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır. Bu dönemde Türk sineması da önemli bir evrim geçirmiştir. Arabesk filmler, kadınları merkezine alan yapımlar ve güldürü filmleri, toplumsal gerçekçilik ve eleştirel bir bakış açısıyla izleyiciyle buluşmuştur. Özellikle kadın karakterleri daha derinlemesine inceleyen ve geleneksel normlara meydan okuyan filmler, Türk sinemasında dikkat çekici bir yer edinmiştir. Bu dönemde Türkiye'de kadınlar, toplumdaki rollerini sorgulamaya başlamış ve kimliklerini daha bilinçli bir şekilde araştırmışlardır. Sinemada kadın karakterlerin güçlenmesi ve bağımsızlık kazanması, toplumsal cinsiyet rollerine dair farkındalığın arttığını gösteren bir evrimi işaret etmektedir. Kadınların yaşadığı sorunlar ve mücadeleleri daha fazla mercek altına alınarak, izleyiciye toplumsal bir ayna sunulmuştur. Özetle, 1980'li yılların Türk sineması, sadece eğlence ve hikâye anlatımıyla değil,

aynı zamanda toplumsal değişimlere ve farkındalığa katkı sağlayarak önemli bir döneme imza atmıştır. Bu yıllarda ortaya çıkan filmler, Türkiye'deki toplumsal ve kültürel evrimin bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Ergeç, 2020: 640-641).



3. BÖLÜM

3. KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET İLİŞKİLERİ (1970-1990)

Bu bölümde, Kemal Sunal filmlerinde kadın ve erkeğe toplum tarafından yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri incelenmektedir. İncelenen filmler önce künye ve olay örgüsü verilerek daha sonra analizleri yapılacaktır.

3.1 Kemal Sunal Filmlerinde Kadın Temsili

1980’li yıllara kadar Türkiye sinemasında iki kadın tipi vardır. Bunlar ilk olarak, namuslu, evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliği olmayan, sevgi dolu, fedakâr, bağışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan kadındır. Filmlerde kadınlar genellikle anne, genç ve güzel olarak konumlandırılır (Işıklar, 2014: 198). İkinci kadın tipi ise, cinselliği yaşayan, seven, özgürleşme çabaları olan kadındır. Ancak burada da kadın her ne kadar özgür durmaya çalışsa da yine eril söylemin tahakkümü altında hırpalanan, ezilen ve yok sayılan kadın modeli olmaktan öteye geçememektedir (Kotan, 2015: 25). Türk sinemasında özellikle 80’li yıllara kadar filmlerde anlatılan kadınlar ya ezilen ev kadınları ya da erkekleri yoldan çıkaran, kötü karakterlerdir.



Fotoğraf 3.1: Cinsel cazibesini kullanan kadın

Feminist çalışmalar ile sinemanın gelişimi arasında paralellikler vardır (Işıklar, 2014: 297). Bu çalışmaların etkileri 1980'li yıllarda sinemaya da yansımıştır. 1980 sonrası Türk sinemasında görülen dönüşümlerden biri ikinci dalga feminist hareketin gösterdiği etkiyle "özgür kadın" imgesidir. Kadınlar filmlerde toplumsal cinsiyet normlarını yerle bir edebilmektedir (Rose, 2018: 56) Bu dönemde yapılan kadın filmlerinin ortak özellikleri, ana kahramanların kadın olması, bu kadınların ayakları yere basan, yaşayan insanlar olması ve bu arada cinselliklerini dolu dolu yaşamalarıydı. (Kotan, 2015: 38). 1980 sonrası kadın filmlerinin çoğu, 1960'lı yılların melodram yönetmeni Atıf Yılmaz tarafından çekilir. Yine bu dönem bedenini cesurca sergileyen, özgür kadının en önemli temsilcisi ise Müjde Ar'dır. Bu dönem filmleri cinsel açıdan, Yeşilçam'ın onlara çizdiği yoldan farklı biçimde, birer nesne değil, birer cinsel obje gibi değil, cinselliğini bir erkek gibi sırası geldiğinde yaşamaya cesaret eden kadınlardır (Dorsay, 2000: 19). Kadınların anlatılarda inşa edilme biçiminin değişkenlik göstermesi 1970'lerin sonunda olmuştur (Aker, 2021: 255).



Fotoğraf 3.2: Müjde Ar

Kemal Sunal filmleri Yeşilçam sinemasının temel taşlarından birisidir. Türkan Şoray, Şener Şen, Müjde Ar, Fatma Girik, Tarık Akan, Kadir İnanır, Kemal Sunal ve İlyas Salman Yeşilçam sinemasının yıldızlarından sadece birkaçıdır. 1970'li yıllarda komedyen olarak meşhur olan Şener Şen, Kemal Sunal ve İlyas Salman 1980'li yıllarda dram filmlerinde oynamışlardır (Yaylagül, 2018: 165).

Feminist hareketler ile sinemada başlayan eril zihniyete başkaldırı, Yeşilçam sinemasına da yansımıştır. Kemal Sunal filmlerinde kadınlar, ataerkil zihniyet karşı, toplumun kalıp yargılarından rahatsızlık duyan, özgür ruhlu kadınlardır. Bu kadınlar cinselliğini dilediğinde kullanmakta, erkek tahakkümü altına girmeyi kabul etmemektedir (Bülbül, 2014: 14).



Fotoğraf 3.3: Salako Emine ile gerdeğe girmek ister

1980’li yıllarda sinemanın temel konusu feminizmdir ve Atıf Yılmaz’ın filmleri bunun temel örneklerini oluşturmaktadır. Atıf Yılmaz’ın feminist film mantığı ile yaptığı kadın filmleri, dönemin sosyo-kültürel şartları göz önünde bulundurularak çekilmiştir (Kotan, 2015: 40). Kadını ele alması bakımında Atıf Yılmaz diğer yönetmenlerden ayrılmaktadır. Feminizmin ortaya çıkışı ile sinema alanında kadına özgü bakış açısı ağırlık kazanmaya başlamıştır (Büker ve Topçu, 2019: 60). Türkiye’de feminist hareket 19.yydan itibaren başladı (Metintaş, 2018: 110). Feminist hareketler Kemal Sunal filmlerinde de kendine yer bulmuştur. Kemal Sunal gibi oyuncuların oynadığı filmler toplumsal eleştirinin mizah yolu ile yapıldığı filmlerdir (Yaylagül, 2018: 34). Kadınların kadın olarak kendilerine sinemada yer bulabildikleri zamanlar 1970 sonrasıdır. Bu da tam olarak Kemal Sunal filmlerinin ortaya çıktığı zamanlara denk etmektedir. Eril zihniyete hapsolmuş kadının özgürleşerek geleneksel düzene karşı durması ve bunu kadınların sorunu olarak sunması bakımından Kemal Sunal filmleri oldukça önemlidir. Kadının temsili sorunu Kemal Sunal filmlerinde eleştirel bir biçimde

işlenmektedir. Kemal Sunal filmlerinde kadınlar kalıplaşmış geleneksel kadın imgesinden ayrılarak daha özgürdür. Örneğin cinselliğin ayıp karşılandığı bir toplum düzeninde Kibar Feyzo filminde Gülo karakterinin (Müjde Ar) cinsel ilişkiye girmek için Feyzo'yu (Kemal Sunal) zorlaması.

1970'li yıllarda film endüstrisine dahil olan kadın yönetmenlerinin sayısının artması, kadınların birer seks nesnesi olmaktan çıkıp gerçekçi birer ilgi odağına dönüşmesine sebep olmuştur (Aker, 2021: 123). Sonuç olarak Kemal Sunal filmlerinde, kadın konulu filmlerdeki kadın temsillerinden farklı olarak bilinçli bir biçimde feminist film pratiği ile kadın sorunlarına eğilmiştir. Bazılarında kadının sorunları görünürdür, bazılarında kadın aslında yine eril söylemin temelleri ile inşa edilmiştir. Nesneleşen kadın, Kemal Sunal filmlerinde sorunlarının çözümü bakımından yan bir imge olmaktan öteye geçememiştir.

3.2 Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı Kemal Sunal'ın rol almış olduğu filmlerde kadın ve erkeğe yüklenen toplumsal cinsiyet kalıplarının/sterotiplerinin etrafıca incelenmesidir. Bu bağlamda medya aracılığı ile topluma aktarılan cinsiyet kodları ve bu kodların nasıl sunulduğu, kadınların bu kodları nasıl ters yüz ettiğini tanımlamak amaçlanmaktadır. Bu seçim, kadının toplumdaki rolünü anlamak ve sinemada nasıl temsil edildiğini değerlendirmek amacıyla yapılmaktadır. İlk hedef, toplumsal cinsiyet kavramını açıklamak ve ardından sinemanın kadına bakış açısını analiz etmektir. Bu bağlamda, Türk sinemasının önemli figürlerinden biri olan Kemal Sunal'ın filmleri üzerinden, kadının sinemadaki evrimini ve kadınların ataerkil zihniyetle nasıl mücadele ettiğini bağımsız ve objektif bir bakış açısıyla ele almak amaçlanmaktadır. Ayrıca ana akım sinemada kabul görmüş kadınlık yerine; güçlü, haklarının farkında olan kadın imgesini görünür kılmaktır.

Araştırmanın önemi, kadının sinemadaki konumunu ele almasının ötesinde, toplumsal cinsiyetin geniş bir bağlamda ele alındığı bir çerçeveye odaklanmasından kaynaklanmaktadır. Kadın üzerinden yapılan söylemler, günlük yaşantımızın önemli bir parçasını oluşturmakta ve giderek araştırmacıların dikkatini çekerek önemli bir alan haline gelmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı, sadece bireyin cinsiyet kimliğiyle ilgili değil, aynı zamanda aileyi, kültürü, demografik özellikleri ve kuşakları içine alarak geniş bir anlam taşır. Kadının konumu hem ulusal hem de uluslararası düzeyde, herkesin üzerinde düşünmesi ve bilgi sahibi olması gereken bir konudur. Sinemada kadın üzerinde var olan farklı söylemler, kadının konumunu

ve statüsünü etkileyerek toplumdaki kadına bakışı şekillendirir. Bu bağlamda, Kemal Sunal'ın oynadığı filmlerdeki kadın ve erkeğe yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden yapılan 10 filmlik bir inceleme, kadının sinemadaki rolünün ve toplumsal algısının anlaşılmasına önemli bir katkı sunmaktadır.

3.3 Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Çalışmanın kapsamı bakımından Kemal Sunal filmlerinden kadın ve erkeğe atanan toplumsal cinsiyet rollerinin belirgin olduğu filmler seçilmiştir. Kemal Sunal'ın 82 adet filmi Youtube ve web arama motorlarından izlenerek uygun olanlar seçilmiştir. Seçilen 10 adet film şöyledir: Şendul Şaban (1985), Salako (1974), Kibar Feyzo (1978), Kılıbık (1983), Boynu Bükük Küheylan (1990), Şabaniye (1984), Çöpçüler Kralı (1978), Polizei (1988), Sosyete Şaban (1985), Kanlı Nigâr (1981).

3.4 Araştırma Soruları

Bu çalışmada Kemal Sunal'ın oynamış olduğu filmlerde toplumsal cinsiyet ilişkileri açısından 10 film şu sorular çerçevesinde incelenecektir.

- Filmlerde toplumsal cinsiyet ilişkileri gerilimi nasıl bir sonuca bağlanmaktadır?
- Filmlerde toplumsal cinsiyet kalıplarını meşrulaştıran taraflar nelerdir?
- Geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri dışına çıkanlar bunu hangi rollerle yapmaktadır?

3.5 Araştırma Yöntemi

Araştırmada yöntem olarak nitel içerik analizi kullanılmaktadır. Filmler nitel araştırma desenlerinden amaçsal (uygunluk) örnekleme göre seçilmektedir. Amaçsal örnekleme araştırmacı örnekleme kendi seçer. Özellikle nitel araştırmalarda belli bir konuyu derinleştirmek için bu örneklem kullanılır (Tutar ve Erdem, 2020: 252).

Çalışmam, Kemal Sunal filmlerinde toplumsal cinsiyet ilişkilerini (1970-1990) kapsamaktadır. Çalışmada toplumsal cinsiyet rollerini açıklamak ve buna başkaldıran kadınları betimleyebilmek amacıyla içerik analizi yöntemi kullanılmaktadır. İçerik analizi sosyal bilimlerde en çok kullanılan bir araştırma yöntemidir (Arberkli, 2011: 139). Ayrıca Filmler, feminist film pratiğine uygun olarak incelenmektedir. Feminist film eleştirisi, kadın karakterlerin mekânlardaki temsillerini inceler ve feminist film yapımıyla ilgili tartışmaları öne çıkarıp kadın mitlerinin sinemadaki rolünü sorgular (Özdemir, 2018: 132).

3.5.1 İncelenen Filmler

3.5.1.1 Salako Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Salako filmi, 1974 yılında yönetmen Atıf Yılmaz tarafından çekilmiştir. Senaristi Sadık Şendil'dir. Salako, Reşit Ağa'nın himayesinde çalışan saf bir köylüdür ve ağanın kızı Emine'ye aşiktir. Salako kıraathanedeki insanların yönlendirmesiyle aşkını Emine'ye itiraf etmeye karar verir ve bu durumu Emine'ye açıklamaya çalışırken ağaya denk gelir. Ağa, Salako'yu falakaya yatırır. Emine Salako'ya acıdığı için ağanın aldığı karara karşı koymaya çalışır. Salako'yu falakadan kurtarmaya çalışırken ağa Emine'yi de döver.

Ağanın tüccar arkadaşı Abuzer Emine'yi ağadan ister. Abuzer, ağaya kızın kendisini isteyip istemediğini sorar. Ağa da kendisini istedikten sonra Emine'ye söz hakkı düşmediğini söyler. Fakat Emine babasına karşı koyarak Abuzer ile asla evlenmek istemediğini beyan eder. Emine düğün gecesi sevdiği adam olan eşkıya Hamido'ya kaçmak için Salako'yu kandırıp yola koyulurlar. Ağa ve Abuzer, Salako ile Emine'yi bulmak için peşlerine düşerler.

Salako Emine'nin kendisine kaçtığını düşünerek beraber olmak ister. Emine gönlünde Hamido olduğu için bu beraberlikten sürekli kaçır. Ağa ve Abuzer, Emine ile Salako'yu ararken arkadaşları olan eşkıya Hamido'ya denk gelirler. Hamido, Emine ve Salako'yu bulup ağaya teslim edeceğini söyleyerek onları evine gönderir.

Hamido'nun adamları Salako'yu bulamazlar ama Emine'yi bulup Hamido'ya götürürler. Emine Hamido ile karşılaşınca ona sevdiğini söyler ama Hamido istemez. Emrindeki adamlara dönerek kızı yarın babasına teslim edeceklerini söyler.

Salako Hamido'nun çocukluk arkadaşı olduğu için yanına rahat bir şekilde gidip Emine'yi almak ister ama Hamido vermez ve onu kovar. Hamido Emine'yi babasına götürürken Salako onları takip eder. Yolda kargaşa ile Emine Hamido'yu silahla vurup öldürür. Salako silahı Emine'nin elinden alırken herkes Hamido'yu Salako'nun öldürdüğünü sanır ve Emine'yle Salako tekrardan kaçarlar.

Salako ile Emine bir süre mağarada saklanır. Salako her fırsatta Emine ile beraber olmak ister ama Emine bu isteği sürekli geri çevirir. Mağarada acıttıkları için Emine Salako 'ya altın verir ve bozdurup yiyecek bir şeyler almasını söyler. Salako şehre indiğinde koskoca eşkıya Hamido'yu öldürdüğü namı tüm şehre yayılır ve bundan dolayı tüm alışverişini ücretsiz yapar. Salako mağaraya

geldiğinde eşkıyaların Emine’yi kaçırdığını görüp onu kurtarmaya çalışır. Bu arada Salako, Emine’nin kendisini kullanarak Hamido’ya kaçmak istediğini de öğrenir. Salako Emine’yi kurtarır ve bırakıp gider.

Ağa ve Abuzer adamlarıyla gelir Emine’yi bulur ve köye doğru giderler. Abuzer ağaya dönerek Emine’nin doktor muayenesi olmasını ister ve (kendi ifadesiyle) “temiz çıkar” ise (yani hala bakireyse) alacağını söyler. Salako eşkıyalardan kaçarken bir biçere biner, Ağa ve Abuzer’i köye kadar kovalar. Ağa yaptıklarından pişman bir şekilde onu affetmesini hatta falakaya yatırıp ödeshmelerini söyler. Salako, Ağa ve Abuzer ‘i falakaya yatırır. Ağa Salako’ya ev, tarla, para teklif eder ama Salako hiçbirini kabul etmez ve köyü terk eder. Emine elinde tüfekle Salako’yu takip eder ve onu da götürmesini söyler ama gururu kırıldığı için Salako reddeder. Emine tüfekle ateş eder, Salako korkar Emine’ye teslim olur.

Bu sefer Emine Salako’yu kaçıtır. Emine Salako’nun rolüne Salako da Emine’nin rolüne bürünür. Emine elinde tüfekle Salako’ya orda bulunan bir çukura girmesini söyler ve burada birlikte olurlar. Bütün köy halkı bu duruma şahit olur. En son köy ozanı “Bu avanak köylü toplanıp hakkını aramayı hep olmaz kişilerden medet umar. Hamido destanı, Salako destan... Bu hep böyle devam eder,” diyerek ağalık sistemini eleştirir.



Fotoğraf 3.4. Salako ve Emine Çukurda beraber olur

3.5.1.1.1 Salako Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında İncelenmesi

Filmin ilk girişinden itibaren ataerkil düzenin kadını nasıl tahakküm altına aldığı görülmektedir. Kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri kadının kocası/babası/abisi yanında iken söz sahibi olmadığını, susması gerektiğini benimsetir. Emine'nin eril zihniyete ilk başkaldırışı Salako falakaya yatırılınca bu duruma karşı geldiğinde görülür. Çünkü yapılan haksızlığa karşı susmamış hatta bir erkeğin hakkını savunmuştur. Fakat bu başkaldırışın sonucunda babasından dayak yer. Eril ideolojinin vermek istediği mesaj "Mevcut düzene karşı gelersen sonucuna katlanırsın" olur. Başkaldırının cezası erkek şiddeti ile kesilir. Hooks'un da (1987: 9) söylediği gibi erkekler ataerkinin zarar görmemesi adına gerektiğinde kadına şiddeti ve sömürüyü hak görmektedirler. Erkeğin toplumda güce ve iktidara sahip olduğunun bir göstergesi de kullandığı şiddettir. Babasının Emine'ye uyguladığı şiddet ataerkil toplumda kendini diğer erkeklere kanıtlama çabasıdır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Emine'nin babasının arkadaşı Abuzer, Emine ile evlenmek istediğini söyleyince Ağa bu durumu çok normal karşılar ve kızını ona verme sözü verir. Emine'nin ikinci başkaldırışı burada görülür. Babasına karşı çıkıp o adamla evlenmek istemediğini söyler fakat yine susturulur. Emine, Salako'yu sevdiğine inandırarak ve onunla kaçarak en büyük başkaldırışı yapar. Burada Salako karakteri filmin genelinde hâkim olan ataerkil zihniyetle beslenen erkek modeli yerine daha masum, saf biri olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla Salako baskın erkek modeli yerine daha sakin ve kadına sözlü ya da fiziksel şiddet uygulamayan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Emine'nin gönlünde Hamido yattığı için sürekli Salako'yu oyalar. Hamido'yu ilk gördüğü anda ise filmin genelinde hâkim olan kadınlara yüklenen toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz ederek Hamido'ya âşık olduğunu söyler. Filmin devamında Emine cinsel cazibesini kullanarak Salako'yu oyalamaya devam eder fakat Salako her seferinde beraber olmak istediğinde onun bu arzusuna da başkaldırır. Bu oyalama aynı zamanda 'kadının rızası olmadan bir beraberlik olmaz' tezini doğrular niteliktedir. Emine ve Salako yakalandığında ise Abuzer Emine'nin babasına kızı doktor muayenesinden geçirdikten sonra eğer bakire ise kabul edebileceğini aksi durumda evlilik olmayacağını söyler. Çünkü eril ideolojide toplumun kabul gördüğü norm kadının bakire olmasıdır. Bu durum erkek egemen toplumda kadının sadece düşünceleri, giydiği kıyafet değil aynı zaman da kadın

bedeninin de erkeğin himayesinde olduğunu göstermektedir. Filmin genelinde Emine'nin başkaldırılarını ataerkil sistem kabul etmez. Fakat Emine de hiç pes etmeyip susmaz. Filmin sonunda ise Emine'nin mevcut düzene yine başkaldırışı görülür. Kadınların birini sevdiğini bile söylemeye cesaret edemediği o dönemde Emine Salako'yu sevdiğini söyler, bununla da yetinmeyip beraber olmayı ister. Bu sahne filmde kadının ataerkil sisteme en büyük başkaldırısıdır. Film, mutlu sonla biter. Ataerkil düzene başkaldıran Emine'nin yüzünde tebessüm ve gurur vardır. Sonuç olarak Emine'nin güçlü bir kadın karakter olarak karşımıza çıkması yönetmenin Salako'yu kabul görmüş erkeklik normlarından arındırmış olmasından kaynaklanmaktadır.

3.5.1.2 Kanlı Nigâr Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Kanlı Nigâr filmi, 1981 yılında yönetmen Memduh Ün tarafından çekilmiştir. Senaristi Orhan Aksoy'dur. Osmanlı Devleti zamanında geçen bu filmde Kemal Sunal; Narçın ve Abdi adlı iki karakteri aynı anda canlandırır. Narçın ve Abdi iki saf kardeştir. Narçın, Abdi'ye göre daha saf ve onun sözünü dinleyen biridir. Narçın bir gün parkta gezerken Bediide adında bir kızı görür ve ona âşık olur. Bediide, Narçın'ın önünden geçerken mendilini yere bırakır. Bu erkeğe verilen gizli bir mesajdır, Narçın'ı beğendiğini dile getirir. Narçın mendili yerden alır, koklar ve heyecandan bayılır.

Bir gün Abdi kardeşinin odasına girer. Narçın'ın uykusunda sevdiğini sayıkladığını görür. Bu duruma üzülür ve onu akşam bir yere götüreceğini söyler. Götüreceği yer genelevdir. Kahvaltıya inen Abdi ve Narçın üvey babaları olan Agah Efendi'nin nasihat ve tembihlerine maruz kalırlar. Agah Efendi onlara kötü alışkanlıklar edinmemelerini, yolda giderken kimseye karışmamalarını, sağa sola bakmamalarını ve önlerine bakarak yürümelerini söyler. Babaları bunları anlattıktan sonra dışarı çıkar, insanlara selam verir ve yoluna devam ederken aynı anda iki kadın yanından geçer. Agah Efendi kadınlara arkadan bakarak “Ah şunları bir elime verecekler” diye hayıflanır. Bunu gören ahali “Boyu devrilesice altı kırıyı ahirete gönderdi gözü hala doymadı” diyerek kendi aralarında sitemde bulunurlar.

Akşam olunca Abdi, Narçın'ı söylediği geneleve götürür. Abdi daha fazla itibar görürüz diye babası Agah Efendi'nin kılığına girer ve Kanlı Nigar'ın evine giderler. Nigâr, küçükken zengin şımarık bir ailenin yanına hizmetçi olarak verilmiştir. Evde yaşayan herkes tarafından baskıya uğramış, birçok zorluğa maruz kalmış hayatın her türlü yükünü en ağır şekilde taşımıştır.

Nigâr evinde üç fahişe ve gözü gibi sakındığı öz kızı Bediide ile yaşamaktadır. Akşam olunca eve erkekler geldiği için kızını odasına kapatır, hiçbir erkeğin onu görmesini istemez. Abdi ve Narçın Nigar'ın evinde eğlenirken mahalleli Nigar'ın evini basarlar. Abdi ve Narçın hiçbir şey yapmadan evden kaçmak zorunda kalırlar çünkü o dönemde sosyal yaşam şariat ile yönetiliyordu.

Agah Efendi boş duran bir evini kiraya vermek ister ve Abdi'yi görevlendirir. Nigâr evinden kovulduğu için bir şekilde o evi tutar. Agah Efendi evi kimlerin tuttuğunu görmek için ziyarete gider. Agah Efendi eve girdiğinde Nigâr onu tanır ama Agah Efendi onu tanımaz. Nigar'ın, küçükken hizmetçi olarak çalıştığı ailenin yanında ırzına geçilip kötü yola düşmesine neden olan kişidir Agah Efendidir. O gece Nigâr kendisine yapılan bütün kötülükleri gözünün önünden geçirip intikamını alacağına kendi kendine söz verir. Abdi kıraathane e otururken kabadayı İstinyeli Deli Eşref bağırarak gelir. Nigar'ı aradığını ve Nadide'ye (Nigar'ın yanında çalışan kız) vurgun olduğunu Abdi'ye söyler. Abdi eve giderken Temel Reis diye biri karşısına çıkar. O da Nigar'ı aradığını hem parasını hem de kalbini çaldığını söyler. Abdi işlerin daha da kötüleşmesini engellemek için Nigar'ı evden çıkarmaya karar verir ama Nigâr Abdi'yi kandırır ve düşüncesinden vazgeçirir.



Fotoğraf 3.5: Kanlı Nigâr evinde erkekleri oyalar

Agah Efendi evinde Nigar'ın genelev işlettiğini öğrenir. Abdi'yi iyice azarlar. Agah itibarı zedelenmesin diye Nigar'ı kovmak yerine korkutarak çıkarmayı düşünür. Bunun için de İstinyeli Deli Eşref ile korkutmaya çalışır.

İstinyeli Deli Eşref Nigar'ın evine girer. Ardından Karadenizli Temel Reis de eve girer. Nigâr, ikisini de bir şekilde oyalar. İkisini de evden dışarı çıkartır. Abdi bir kez daha Nigar'ı evden atmaya çalışır ama Nigâr Agah Efendi'nin küçükken kendisine neler yaptığını anlatınca Abdi de Nigar'a destek olmaya karar verir.

Narcın Bediide ile evlenmek ister fakat bunu Abdi ile babasına söylemeye cesaret edemez. Çünkü Agah'ın gözünde o fahişe Nigar'ın kızıdır ve izin de vermez. Nigâr, Abdi ve Narçın üçü birden hem Nigar'ın intikamını almak hem de Narçın'ı evlendirmek için. Agah'a oyun oynarlar. Agah'ı bir şekilde Nigar'ın evine sokarlar. Mahalleli Nigar'ın evini basar. Nigâr ile Agâh'ı aynı odada uygunsuz bir şekilde görürler. Mahalleli iffetsizliğin kadında değil de erkekte olduğunu düşünerek Agah'ı döver. Kadı Agâh'a şeriatın hükmünü söyler: “Ya Nigâr ile evleneceksin ya da hapisaneye gireceksin.” Agah evlenmeyi seçer. Filmin sonunda Nigâr Agah ile Narçın Bediide ile evlenir.

3.5.1.2.1 Kanlı Nigâr Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi

Filmin genelinde ataerkil zihniyetin söylemleri mevcuttur. Kadınların erkek içine çıkarken çarşafli giyinmesi, hanım hanımcık davranması toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirdiklerinin de göstergesidir. Nigar'ın küçük yaştan itibaren “ahlak bekçisi” Agah Efendi tarafından cinsel istismara maruz kalması onu hem psikolojik olarak yıpratmış hem de hayata karşı hep savunma halinde olmasına neden olmuştur. Nigar'ın çektiği sıkıntılar onu çok güçlü bir kadın haline getirmiştir. Kadınların susturulduğu o dönemde Nigâr herkese başkaldırıp genelev işletmiştir. Smelik (1998: 93) “Genelev, kadınların ‘ikinci cins’ konumuna tabi tutulduğu erkek egemen bir toplum için metafor haline gelir” der. Fakat Nigar'ın kamusal alandaki görünürlüğü bu ‘ikinci cins’ konumunu alaşağı etmiştir. Nigâr bir erkeğin boyunduruğu altına girmeden geldiği nokta her ne kadar genelev işletmecisi olsa da kadın temsiline çizildiği çerçeveyi değiştirmiştir.

Nigâr her ne kadar genelev işletse de kendi öz kızını çalıştığı işten uzak tutmaya çalışmıştır. Çünkü toplumun istediği kadın modeli el değmemiş bir kadın olmasıdır. Nigâr her ne kadar toplumun normlarına kafa tutsa da toplumun ona

benimsettirdiği toplumsal cinsiyet rollerinin etkisinden kurtulmayı başaramamaktadır.

Agah Efendi çocuklarına, çevresine sürekli ahlak söylemlerinde bulunurken en büyük ahlaksızlığı yapan da kendisidir. Filmin genelinde bütün kadınların erkekler tarafından verilen emirleri yerine getiren, suskun ya da susturtulmuş olduğu görülür. Yalnız Nigar'ın sesi yüksektir ve film boyunca da hiç sesini kırmaz. Sürekli kahkahaları kulaklarda çınlar. Smelik'e (1998: 104) göre, kadınların kahkahası aslında içinde bastırdıkları duygularını dışa vurmalarıdır. Eril söylemleri bu kahkaha ile susturmayı amaçlamaktadırlar.

Haksızlıklara, erkek egemen zihniyete sürekli savaş açar. Filmin kimi sahnesinde cilvesini/cinselliğini kullanır kimi sahnesinde ise içindeki susturulmuş kadını konuşturur. Nigar'ın başkaldırıışlarında hep mutlu ve birey olma çabasında umutlu olduğu görülür. Pekerman'ın (2012: 58) söylemiyle “Ataerki düzenin adını kötüye çıkardığı ya da yok saydığı bu kadınlar çoğunluğun kendilerine doğrulttuğu silahlara ne boyun eğler ne de kendilerine benzer silahlar edinmeye çalışırlar. Bu kadınların hedefi ellerine güç geçirmek ya da intikam almak değil sadece kendilerine oldukları gibi var olacak bir yer açmaktır.”

Filmin son sahnesindeki iffetsizliğin kadına değil erkeğe yüklenilmesi de filmin en güzel özetidir. Çünkü ataerki bir toplumda sonuç ne olursa olsun iffetsizlik kadına aittir erkeğe değil. Nigâr, Agah Efendi tarafından her ne kadar genç kızlık hayallerinden vazgeçirilmiş olsa da sonunda onunla evlenir. Nigâr aslında Agah'ı sevdiği için değil dayatılan toplumsal cinsiyet rollerine başkaldırdığı ve bir erkeğin toplum tarafından iffetsiz olarak yaftalanan bir kadın ile de beraber olabileceğini göstermek amacıyla evlenmiştir. Fakat bir kadının tecavüzcüsü ile evlendirilmesinin bir çözüm olarak sunulması filmin zayıf olan tarafıdır.

3.5.1.3 Şendul Şaban Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Şendul Şaban filmi, 1985 yılında yönetmen ve senarist Kartal Tibet tarafından çekilmiştir.

Şaban, mutlu bir evliliği olan ve Necla ile evli iki çocuk babasıdır. Sabah alarmı çalar, eşine, “Sen kahvaltıyı hazırla ben 5 dakika daha kestireceğim” der. Necla kahvaltıyı hazırlayıp çocukları giydirir daha sonra Şaban'ı uyandırır. Sabah uyandığında, “Kahvaltı hazır mı? Ekmek kızartıldı mı? Yumurta rafadan mı? Çocuklar uyandı mı?” diye sorar. Eşinden tatlı bir gülümsemeyle birlikte evet

cevabını aldıktan sonra yataktan kalkar. Herkes hazır bir şekilde sofraya oturur, en son Şaban gelir.

Otururken oğluna ekmek kırıntılarını dökmemesini söyler. Eşi de bu kadar titiz olmamasını zaten temizleyeceğini söyler. Kahvaltıdan sonra konu Şaban'ın at yarışı oynadığına gelir. Şaban haftada bir sadece o eğlencesi olduğunu ve karışmamasını belirtir. Eşi alt kattaki Ali'nin aklına girdiğini söyleyerek ufak bir sitemde bulunur. Şaban ise arkadaşının günahını almamasını söyler. Onlar konuşmaya devam ederken eskici dışardan seslenir. Necla eski eşyaları verip onların yerine kap kaçak alır.

Sabah kahvaltıdan sonra Şaban alt kattaki arkadaşı Ali'yi de alıp işe gider. Tam apartmandan çıkarken üst kattaki apartman sahibi Ayten, Ali'ye el sallar. Ayten Ali'ye âşıktır, ona her gün börek yapar ve hissettiği yoğun sevgiden Ali'yi bunaltır.

Ali'yle Şaban fabrikada işçidir. Yolda giderlerken geçinemediklerini ve patrandan zam isteyeceklerini konuşurlar. İşe geldiklerinde patronla konuşmak için önce Ali patron odasına girer. İstedğini dile getirirken patron sinirlenir ve onu kovar. Ali bu duruma sinirlenip patrona saldırmaya başlar. Bunu duyan Şaban odaya girer onları ayırır. Bu sefer Şaban zam istediğini güzel bir dille ifade eder. Patron onu da işten kovacağını söyleyince Şaban da sinirlenip patrona saldırır.

İkisi de efkardan bir şeyler içmek ister ve gidip bir mekânda otururlar. Şaban gazoz Ali ise bir içki alır. Ali, “Sen ne biçim adamsın sigaran yok, alkolün yok” der. Şaban ise işten kovulduğunu, bunu karısına nasıl söyleyeceğini dert eder. Ali, üzülmemesini durumu kendisinin Necla'ya anlatacağını söyler.

Necla evde kadınlarla gün yapıp kâğıt oyunu oynamaktadır. Ali telefonda durumu Necla'ya anlatır. Necla üzülür ve çocuklarını tembihler. “Bunu bilmiyoruz babaya söylemek yok zaten morali bozuk daha da bozmayalım,” der. Eve geldiğinde Necla komşularla kâğıt oynamaya devam eder. Şaban çocuklarla ilgilenirken oğlu, “Baba sen aptal mısın? Ali amca sadece aptallar işten kovulur” der. Şaban ve Necla'nın canı daha da sıkılır.

Ertesi gün Ali'yle Şaban iş aramaya çıkarlar. İş bulma arayışları günlerce sürer fakat bir türlü iş bulamazlar. Necla Şaban'a kadınların daha erken iş bulabildiğini isterse kendisinin bakabileceğini söyler ama Şaban izin vermez. İki ay boyunca iş arayıp bulamazlar.

Necla akşam yemekte kahvaltı yeneceğini söyleyince Şaban, iş bulamamanın agresifliğiyle, “Sabahtan akşama kadar evde oturup nasıl yemek

yapmazsın” diye sitem eder. Necla, “Kolay değil evin bir sürü işi var, bırak iş arayım bulayım” der. İyice bunalmış olan Şaban ikna olur. Bundan sonra filmde kadın rolünü erkek, erkeğin rolünü ise kadın üstlenir. Ayrıca Şaban ile Necla, Necla’nın iş bulamazsa evdekilere kazak öreceğine eğer bulursa da Şaban’ın evdekilere kazak öreceğine iddiaya girerler.

Sabah erkenden Necla iş aramaya çıkar. Ev işleri Şaban’a kalır. Şaban çocuk ağlamasına uyanır. Şaşkın şaşkın çocukların odasına girer. Çocuğu susturur daha sonra kahvaltıyı hazırlar. Tabi bunları yaparken heyecanla evi birbirine katar. Kahvaltıdan sonra çocukları okula bırakır ama daha önce alışkın olmadığı için yolları karıştırır. Daha sonra market alışverişine çıkar fakat alışkın olmadığı için marketi birbirine katar. Necla ilk iş arama gününde lise arkadaşının yanında sekreterlik işi bulur. Şaban marketten sonra eve gelir yemek yapmaya, evi temizlemeye başlar. Ama evi birbirine katar. Evi temizlerken Necla eve gelip iş bulduğunu söyler ve esprili bir dille benim kazak yeşil olsun diyerek iddiayı kasteder.

Necla ilk iş gününün sabahında alarm çalmasıyla Şaban ile uyanır. Şaban, “Sen 5 dakika daha uyu ben kahvaltıyı hazırlarım çocukları uyandırırım” der. Şaban’ın bu davranışı Necla’nın hoşuna gider ve uyumayı sürdürür. Şaban mutfakta kahvaltı hazırlarken oğlu yanında durup, “Bak oğlum kahvaltı böyle hazırlanır. Bir gün senin de başına gelebilir” der. Çocuk, “Ben işimden kovulmam. Hem erkek dediğin işe gitmeli kadın ev işini yapmalı” diyerek toplumda kadın ve erkeğe biçilen rolleri çok kısa ve net bir şekilde gözler önüne serer.

Kahvaltı yaparken yine eskici seslenir. Necla, “Benimki gene geldi eskileri vereyim de kap kaçak alayım” der. Şaban, “Hayır artık benimki sen elinin hamuruyla erkek işine karışma” der. Necla önceden eskiciye eskileri verirken Şaban’ın eski kıyafetlerini verirdi. Şimdiyse Şaban eskiciye Necla’nın eski kıyafetlerini verir. Necla işe giderken Şaban yine eve temizlik ve yemekle uğraşır. Her gününü bu şekilde geçirir. Daha sonra çocuklar okuldan gelir. Çocukların ödevlerine yardımcı olur.

Necla’nın doğum günü geldiğinde Şaban evde güzel bir hazırlık yapar ama Necla o gece toplantıya katılır ve eve çok geç gelir. Doğum günü sürprizini kaçıır çünkü eve geldiğinde Şaban uyuyordur. Fakat yapılan tüm hazırlıkları görür ve çok üzülür. Şaban bir gece rüyasında üst komşusu Ayşen ‘in eve geldiğini üzerine

atlayıp onunla birlikte olmaya çalıştığını görür. Rüyanın devamında Necla eve gelir, ikisini bu şekilde görür. Tabancayı alır ve ikisini de öldür.

Bir gün Necla iş toplantısına ailelerin katılacağını Şaban’a söyler. Şaban gelmek istemediğini söylese de Necla sert çıkışarak toplantıya onu da götürür. Çünkü evin reisi artık Necla’dır ve o ne derse o olur. Toplantıda Necla erkeklerle futbol, at yarışı, bahis konularında konuşurken Şaban kadınlarla yemekler konusunda muhabbet ederler. Necla iş için eve devamlı geç gelmeye başlar. Bir gün iş için İstanbul’dan Ankara’ya gider ve telefonla Şaban’ı arayıp durumu söyler. Artık bu durumlara dayanamayan Şaban evi terk eder. Necla eve geldiğinde bir not ile karşılaşır: Aileni çok ihmal ediyorsun ben çocuklarla birlikte annemin evine gidiyorum.

İlerleyen zamanlarda Necla, Şaban ve çocukları parkta görür ve yanlarına gider. Şaban’a eve geri dönmesini söyler ama Şaban çok kırgın olduğu için reddeder. Necla Şaban’ı ikna edemeyeceğini anlayınca ihtiyacı vardır diye Şaban’ın eline biraz para tutuşturur. Şaban başta istemese de ihtiyacı olduğu için çaresiz bir şekilde o parayı alır.



Fotoğraf 3.6: Karısı, Şaban’a para verir

Ali Şaban’la buluşur, “Ne biçim erkeksin karı gibi evini terk ediyorsun, karı gibi alkol, sigara içmiyorsun’ diyerek onu birlikte kafa dağıtmaya götürür. İçki içen Şaban sarhoş bir şekilde, “Ben erkeğim, içki de içerim, sigara da içerim, çalışıp eve

de bakarım karı kısmı evde oturur” diye bağıır. Filmin sonunda Şaban seyyar satıcılığa başlar. Evinin önünden geçerken Necla pencereden çıkar. Necla’ya,

3.5.1.3.1 Şendul Şaban Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi

Filmin ilk girişinden itibaren kadın ve erkeğe biçilen toplumsal cinsiyet rolleri görölmektedir. Kahvaltıyı, çocukları okula hazırlayan, kadındır erkek ise hazır bir sofraya gelip oturur sadece. Sofrada iken at yarışı oynamasına laf eden Necla’yı tek eğlencesi o olduğunu söyleyerek susturur. Çünkü ataerkil toplumda dışarıda çalışan erkek aynı zamanda bunu bahane ederek oynadığı kumarları/oyunları normalleştirir.

Filmde Ayten karakteri Şaban’ın arkadaşı Ali’ye aşıktır ve bunu eril ideolojinin dayattığının aksine açıkça itiraf eder. Bu sefer aşk itiraflarından bunalan, kaçan bir kadın değil erkek olur.

Şaban ve Ali işten kovulunca soluğu bir meyhanede alırlar. Şaban’ın sadece gazoz içmesi Ali’nin “nasıl erkeksin” söylemlerine neden olur. Ali’ye göre erkek adam içer. Bunun yanında Hegemonik erkekliğin yeniden üretildiğı kahvehaneler/meyhaneler özel ve kamusal alan ayrımının yanında cinsiyet ayrımının da en fazla göröldüğü alanlardır (Arık, 2009: 177).

Filmde özellikle Necla’nın arkadaşlarıyla poker oynaması da bir başkaldırıdır. Çünkü filmin geneline hâkim olan toplumsal cinsiyet rollerinde kâğıt oyunları/kumar/içki erkeğin yaptığı şeylerdir.

Şaban iş bulamayınca Necla kendisinin iş bakabileceğini ve kadınların daha hızlı iş bulabileceğini söyler. Bu söylemde ifade açık olmamakla birlikte kadınların daha hızlı iş bulması cinsel cazibelerini kullandığı algısını da besler. Fakat diğer bir açıdan bakıldığında ise bir birey olarak cinselliğinin farkında olan kadın bir haz nesnesinden ziyade kendi özne olma çabası olarak temsiliyet bulur (İnceoğlu, 2015: 93).

Ayrıca Necla’nın iş hayatına girmek istemesi de yine bir başkaldırıdır. Kadının konumunun sadece ev olmadığının bir göstergesidir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Necla bunu biraz daha sesli söyleyerek ev işlerinin zorluğundan bahseder ve dışarda iş aramaya çıkar. Aynı gün de iş bulur. Artık Şaban ev işlerini yapacak Necla ise dışarda çalışacaktır. Roller değişmiş ve ikisi de memnundur.

Şaban kahvaltı hazırlarken oğluna da “Öğren sonra sen de ev işi yapmak zorunda kalırsın,” dediğinde oğlu “Erkek adam dışarda çalışır, evde iş yapmaz” der.

Bu söylem toplumsal cinsiyet rollerinin çocukluktan itibaren ailede/okulda/sokaktailmekilmek nasıl işlendiğinin bir göstergesidir.

Şaban çocukların ödevlerine yardımcı olur. Önceden anne yardımcı oluyordu, annenin bütün rolleri artık babaya kalmıştır. Bu da günümüzde anneye yüklenen rollerden biri de çocukların eğitimi ile ilgilenmek olduğunun göstergesidir. Bunun sonuçlarından bir tanesi de günümüzde sınıf annelerinin ortaya çıkmasıdır.

Necla iş toplantısına Şaban'ın da gelmesini istediğinde Şaban reddeder fakat Necla bunu kabul etmez çünkü evde artık söz sahibi odur bu yüzden onu da götürür. Toplumun dayattığı cinsiyet rolleri ters yüz edilmiş; toplantıda Necla erkeklerle futbol, at yarışı, bahis konularında konuşurken Şaban kadınlarla yemek konusunda muhabbet eder. Filmin geneli itibariyle Necla'nın bu başkaldırışından mutlu olduğunu, kendini daha güçlü bir birey olarak hissettiği görülür.

Filmin her ne kadar genelinde Necla'nın başkaldırışlarını, ekonomik özgürlüğünü ele aldığını görsek de filmin sonunda yine roller değişir. Şaban erkek olduğunu vurgulayarak ailesine bakacak olanın kendisi olduğunu söyler. Necla emek verdiği işini, toplum tarafından dayatılan rolleri reddederek kurduğu dünyasını elinin tersiyle iterek tekrar evinin kadını olmayı kabul eder.

3.5.1.4 Çöpçüler Kralı Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü

Çöpçüler Kralı, 1978 yılında yönetmen Zeki Ökten tarafından çekilmiştir. Senaristi Umur Bugay'dır. Apti, mahallede çalışan bir çöpçüdür. Zabıta amiri ile aynı mahallede oturur, amir sürekli mahalledeki çöpçüleri denetler. Apti ve amiri aynı temizlikçi kıza aşiktir fakat statüsünden dolayı Hacer Apti'ye değil amirine bakar. Bir gün Hacer amirin evinde cam silerken Apti evin önünü süpürüyormuş gibi yaparak Hacer'i izler. Tam sırada su kovası Apti'nin kafasına dökülür. Hacer aşağı inerek Apti'ye biraz da cilve yaparak yanlışlıkla döktüğünü söyler.

Apti ile arkadaşları kendi aralarında konuşurken amirin Hacer'i bozduğunu söyleyip gülerler. Apti ne demek istediklerini anlamayıp "Yoo, kız hiç bozuk değil" der. Yine bir gün Hacer amirin evinde temizlik yaparken amir sinirli bir şekilde içeri girer ve Apti'ye niye cilve yaptığını sorar. Kıskanılmak Hacer'in çok hoşuna gider fakat tam o sırada amir elini kaldırır Hacer'e vurmak ister. Hacer ise "Hiçbir şey yapamazsın nikahlı karın mıyım sanki" der. Hacer, amirin kendisini oyaladığını ve üç gün içinde birini bulup evleneceğini söyler. Hacer evden ağlayarak çıkar. Mahalleden biri Hacer'e seslenerek yarın bana temizliğe gel der. Hacer bir daha o

mahalleye adım atmayacağını söyler ve evine gider. Hacer eve geldiğinde babası amirin onu ne zaman isteyeceğini sorar. Hacer de amirin onu oyaladığını söyleyince babası da erkek çocuklarına dönerek amir bir daha bu kızın etrafında gezmeyecek der.

Hacer'in abileri genellikle hırsızlık, kaçakçılık gibi işlerle uğraşırlar. Hacer'i işe bırakıp işten alırlar. Amir Hacer'i rahatsız etmesin diye sürekli gözetim altında tutarlar. Bir gün Apti ile Hacer parkta buluşurlar. Hacer Apti'ye cilde yaparak ona yakınlaşmaya çalışır. Hatta daha ileri giderek Apti'ye evlenme teklifi eder. Apti bu duruma inanamaz, sevinçten uçar. Filmin ilerleyen sahnelerinde Amir Hacer'in yolunu keser, "Aramızdaki ilişki bitemez, gebertirim seni, senin erkeğin benim" der. Hacer'in abileri bu durumu görür ve gelip amiri bir güzel döverler. Hacer ve ailesi akşam evde konuşurken abileri kızı çöpçüye hemen vermesini yoksa Hacer'in orospu olacağını söylerler. Apti Hacer'i istemeye gelir babası da verir. Yakın zamanda da nişan yapacaklarını söylerler.

Apti'ye sinir olan amir ona bütün mahalledeki kedileri toplattırır, bütün sokakları temizlettirir ve sürekli Apti'ye iş buyurur. Bir gün amir sokakta Hacer'i görür. Hacer'e yaklaşıp "Benden başka kimseyle evlenemezsin, öldürürüm seni" der. Hacer de başkaldırarak hiçbir şey yapamayacağını söyler.

Amir, Hacer ve ailesine kızgın olduğu için onlardan intikam alma peşine düşer. Bu yüzden Hacer'in kardeşini kaçaklık yaparken yakalar ve hapse attırır. Hacer durumu Apti'ye söyleyince hemen amirin yanına gider ve kayınbiraderini hapisten çıkarmasını ister. Amir de "O kaltak bana yalvarsın sonra çıkartırım" der. Bunu duyan Hacer sinirlenir amirin evini basar. Bütün mahalle içinde bağırır ve amiri bir güzel döver. Kardeşini serbest bırakmasını söyler. Amir de "O zaman benimle evlen" der. Hacer'in gönlü hala amirdedir çünkü amirin statüsü vardır ve onu hizmetçilik hayatından kurtaracağını düşünür. Annesinin sözünü dinlememesini, eğer erkekse gelip kendisini istemesini söyler. Erkeklik kelimesini duyan amir biraz sinirlenir ve erkek olduğunu ve onu isteyeceğini söyler.



Fotoğraf 3.7: Hacer amiri döver

Amir hemen annesinin yanına gider ve Hacer ile evlenmek istediğini söyler. Annesi karşı çıkar. Amir annesini ikna edemeyince annesini camdan atmakla tehdit eder. Kadın en son ikna olmak zorunda kalır. Aпти mahalledekilerin gazına gelerek Hacer'e ve annesine saldırır, Hacer'i kaçırmak ister. Bunu duyan baba ve oğulları Aпти'nin peşine düşerler. Aпти onlardan kaçarken yanlışlıkla bir gazinoya girer ve orada şarkı söyleyerek şarkıcı olur. Aпти'nin daha şarkıcı olduğunu bilmeyen amir ve Hacer'in babası Aпти'yi aramaya giderler. Hacer onlara ellerini kana bulamamalarını söylese de amir erkek işine karışmamasını söyler. Baba Aпти'nin şarkıcı olduğunu öğrenir ve kızını Aпти ile evlendirmedikine çok pişman olur. Çünkü artık statü ve para Aпти'dedir. Yanına gider ve asıl damadının o olduğunu kızını ona vermek istediğini söyler. Aпти kabul etmez, onun hizmetçi kızına kalmadığını söyler.

Aпти yaptığı sakarlıklardan dolayı gazinodan kovulur, çöpcülüğe geri döner. Amir ile Hacer evlenmiştir. Aпти, tam sokağı temizlerken Hacer'le amirin kavga ettiğini duyar, Hacer kocasına terlik atarak camı kırar. Ayrıca amiri döverek bu evde bir kişinin sözü geçer sadece der. Filmin sonunda Aпти gülerek Allah'ın sevgili kulu olduğunu iyi ki bu kızla evlenmediğini söyler.

3.5.1.4.1 Çöpcüler Kralı Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında İncelenmesi

Filmde kadın her ne kadar statüsü düşük bir işte (temizlikçi) çalışıyor olsa da sonuç olarak özel alana hapsedilmemiş, kendisine kamusal alanda bir kimlik

bulabilmiştir. Filmin bir sahnesinde geçen amirin Hacer'i bozduğu söylemi kadının ilk beraberliğini yaşarken toplum tarafından ahlaksız bir kadın olma yaftasını yediğini gösterir. Halbuki beraber olma, karşılıklı ve iki tarafın da rızası olan bir durumdur fakat toplumun değerlendirmesine göre 'bozuk' olan kadındır onu bozan ise erkektir. Erkeğe hiçbir şekilde laf gelmemesinin sebebi de namus kavramının sadece kadınlara atfedilmiş olmasıdır (Zaman, 2015: 78).

Hacer her ne kadar koca meraklısı gibi gözükse de aslında erkek şiddetine karşı duran, erkekleri istediği gibi yönlendiren bir kadındır. Bunu da şu sahnelerden anlarız: Amirin ona el kaldırmasına hiçbir zaman izin vermez, onunla evlenmezse başka birini bulacağını söyler. Filmin başından sonuna kadar Hacer'in herhangi bir erkek tarafından şiddete maruz kaldığı görünmez.

Hacer'in sesi film boyunca yüksektir. Babasının/abilerinin/ sevgilisinin boyunduruğu altına girmediğini söylemek mümkündür. Ataerkil bir zihniyetle beslenen baba kızının statü sahibi biri ile vakit geçirmesine izin verir çünkü onlar için evlilik kurumu önemlidir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Hacer Apti'ye evlilik teklifi eder. Hacer, toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz eder. Çünkü ataerkil toplumda evlilik teklifini eden kadın değil erkektir. Bu Hacer'in ataerkil düzene en büyük başkaldırısıdır. Ayrıca amirin sürekli Hacer'i rahatsız etmesi, yolunu kesmesi ve Hacer tarafından reddedilmesi de Hacer'in eril düzene başkaldırısının örnekleridir. Hacer korkup bunları kabul etmek yerine isteklerinin kabul edilmediği noktada geri çekileceğini ve hayatını devam ettireceğini her seferinde dile getirir. Bu durumu sadece cesaretli ve güçlü kadınlar dile getirebilir. Hacer de güçlü bir birey olma çabası içindedir. Hacer her ne kadar toplumda var olma çabasına girse de iliklerine kadar işlemiş olan ataerkil düzenin de bir parçasıdır. Çünkü filmin sonunda amir ile evlenir ve evinin kadını olur. Fakat içindeki o hırçın kadını kaybetmez. Amir hiçbir zaman onu baskılayamaz. Amir Hacer'in sözünü dinlemediği noktada ise bu sefer kadın şiddeti devreye girer. Hacer terlikle amiri döver. Fakat filmin genelinde kadın başkaldırısını görsek de sonunda yine erkeğin gölgesine sığınan bir kadın vardır. Çünkü Hacer evlendikten sonra artık çalışmamakta kendisini sadece özel alana (eve) kapatmaktadır. Feminist film teorisi ve eleştirisi, temsil ve izleyicilik konularına odaklandığı görülmektedir (Smelik, 2008: 231). Feminist film pratiğine katkıları olan yönetmenler, izleyiciye kadınların kendi alanları ve mekânları olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır (Özdemir, 2018: 132). Fakat burada Hacer

kendini sadece özel alan ile sınırlamıştır. Bu da ataerkil zihniyetin köklerinin ne kadar hayatımızda yer edindiğinin göstergesidir.

3.5.1.5 Sosyete Şaban Filminin Künyesi ve Olay Örgüsü

Sosyete Şaban filmi 1985 yılında yönetmen Kartal Tibet tarafından çekilmiştir. Senaristleri Kemal Sunal, Kartal Tibet ve İhsan Yüce'dir. Filmin hikayesi, Şaban adında zengin bir ağanın etrafındaki olaylar üzerinden gelişir. Şaban bebekken Peri adında bir kız ile beşik kurtmesi yapılmıştır. Peri Amerika'da eğitimini gördükten sonra ülkeye geri döner. Babası fabrikatör Kadir Bey toplantıya katılıp akşam evde buluşacaklarını söyler. Toplantıda iflasın eşiğinde olduğunu anlatır. İflastan kurtulmak için 100 milyon lira gereklidir. Birden akıllarına Kadir'in çocukluk arkadaşı Bayram'ın milyarder oğlu Şaban gelir. Peri ile Şaban'ı evlendirip Şaban'ın parasından faydalanıp fabrikayı bu şekilde kurtarmayı planlar. Şaban'a Peri ile onları görmeye gideceklerini telgraf ile haber gönderir ama haber Şaban'a hemen ulaşmaz. Yolda giderken Peri "Bu iş böyle olmaz tanımadığım biriyle nasıl evlenirim" diye itiraz eder. Babası "Aklını kullan çok zengin biridir" der. Çiftliğe yaklaşınca Şaban ile karşılaşır. İkisi de birbirlerini daha önceden görmedikleri için tanıyamazlar ve yol verme konusunda tartışır. Peri, Şaban'a hakaret eder ve çiftliğe doğru devam ederler.

Peri ve babası Şaban'ın çiftliğine ulaşırlar ve Şaban'ı beklerler. Şaban'ın haberi olmadığı için çiftliğe hemen gelmez. Oturmaktan canı sıkılan Peri dolaşmaya çıkar. Belki başına bir şey gelir diye yanına tüfek verirler. Peri dolaşırken çalılarının arkasından bir ses gelir ve ateş eder. Vurduğu şeyin bir ayı olduğunu düşünür ancak vurulan Şaban'dır.

Peri çiftliğe geldiğinde Şaban'ı karşısında görünce çok şaşırır ve korkar. Peri Şaban'ı gördükten sonra Şaban'ın davranışlarından, konuşmalarından iğrenir ama babası için sesini çıkarmaz. Bir gün Peri uyumaya çalışırken Şaban pencere dibinde şarkı söyler. Peri yatağından kalkar pencereye gider bağırır. Şaban, sabah horozun Peri'yi uyandırmaması için ayakkabısını çıkarır ve horoza fırlatır ama yanlışlıkla ayakkabı camı kırar, Peri'nin yatağına düşer. Peri yine çok öfkelenir ve direkt ayakkabıyı Şaban'a doğru atar. Babasının yanına gider "Yeter artık ben dayanamıyorum İstanbul'a eve geri dönüyorum bu işten vazgeçtim" der. Babası onu kararından vazgeçirmek için duygu sömürsü yapar. "Evet biraz görgüsüz kabul ediyorum ama iflastan kurtulmak için ne olur üzme babanı, geleceğim sana

bağlı kıyma bana. Ben de eskiden böyleydim annem beni adam etti” deyip Peri’yi kararından vazgeçirir.

Şaban bir sabah Peri’ye evlenme teklifi ederken yine bir şeyleri eline yüzüne bulaştırır. Bir şey diyemeden Peri bulunduğu ortamdan kaçır odasına bavulunu toplamaya gider. Bu sırada da Kadir’e İstanbul’dan telgraf gelir. Eve ve fabrikaya haciz geldiğini öğrenir. Şaban bu duruma şahit olur ve Kadir’e “Sen Peri’yi evlendirmeye razı et ben borcunu öderim” der.

Kadir, Peri’nin yanına gittiğinde toplanmış gitmek üzeredir. Telgrafi gösterir, her şeylerinin ona bağlı olduğunu söyleyerek Peri’yi evlenmeye ikna eder. Düğün günü gerdekten önce Peri kaçır. Şaban yatağan üstünde, “Senin gibi görgüsüz bir ayı ile evleneceğime ölürüm daha iyi” notunu görür. Şaban’ın başından aşağıya kaynar sular dökülür. “Görgüsüz ayı, görgüsüz ayı...” diye kendine dertlenir durur.

Onuru incinen Şaban harekete geçer. En ünlü öğretmenlerden kibarlık ve görgü dersleri alır. Kendisini kabul etmeyen eşine ders vermek için hazırladığı plan sayesinde sosyetenin içine girer. Artık Şaban oturmasını, kalkmasını, nerede nasıl hareket etmesini bilen biridir.

Kendini Fransa’dan Türkiye’ye yatırım amaçlı gelen iş insanı Dilaver olarak tanıtır. Şimdi Peri’nin karşısına çıkma vaktidir. İş insanlarının katıldığı bir kokteyl verir ve buna Peri de katılır. Kokteylde herkesin gözü Dilaver’dedir. Peri ve Şaban yine karşı karşıya gelir. Peri Dilaver’i görünce adeta şok geçirir, “Şaban bu” diyerek olduğu yerde kalakalır. Dilaver Peri’ye nazıkçe iltifatlar eder. Kibarlığını görünce Peri bu kişinin Şaban olmadığına karar verir. Dilaver Peri’yi akşam yemeğine davet eder. Yemekte Dilaver genel kültürüyle sohbetiyle, danslarıyla Peri’yi kendine aşık eder. Artık Peri Şaban’dan ne kadar nefret ediyorsa Dilaver’e de o kadar aşıktır. Bir sabah birlikte yürüyüşe çıkarlar. Bir grubun ortalıkta bir ayı oynattığını görürler. Peri ayıyı görünce “Ayı sınırlarımı bozuyor bana birini hatırlatıyor, parası olan görgüsüz birini” der.

Dilaver Peri’ye evlenme teklif eder, Peri kabul eder. Acele bir nikahla evlenirler. Artık Peri aynı anda iki erkekle evlidir. Peri ile Dilaver odalarında iken planlandığı gibi kâhya polisle beraber odaya dalar, “Bu kadın Şaban ağayla evlidir” der. Polis, “Hazırlan, karakola gidiyoruz,” deyince Peri bayılır ve Dilaver Peri’yi kaçırma numarası yapar. Bir dağ evine giderler. Dilaver aşırı titiz ve kibar biri rolüne bürünür. Hiçbir işe elini sürmez, odur kırmayı, ateş yakmayı Peri’ye yaptırır.

Peri sonunda yorulup “Erkek değil misin sen yapsana” diye sinirlenir ama Dilaver, “Hayat müşterektir, seni kaçırdım, suç ortağın oldum, bu iyiliğimi unutmuş gözüküyorsun” diyerek kendini savunur.

Ateş yandıktan sonra planın ikinci kısmı devreye girer. Kâhya teypten ses açarak jandarma geliyor havası verir. Tekrardan kaçmaya başlarlar. Arabaya binerler ama çalışmaz, Dilaver arabayı Peri’ye ittirir. Araba çalışmayınca Dilaver Peri’yi bırakıp “Canımı kurtarmak istiyorum” der ve kaçır. Peri de arkasından gider. Bir dereye denk gelirler, Dilaver kibarlığından geçemez ve Peri’nin sırtına binerek karşıya geçer. Dilaver benim canım kıymetli deyince Peri “Canın cehenneme” diye karşılık verir. Kaçmaya devam ederlerken Dilaver yolda bir eşek satın alır. Dilaver biner Peri de eşeği çeker.

Planın üçüncü kısmında bir köye varırlar. Geceyi orada geçirmek için bir ahır ayarlarlar. Ahır kirlidir. Dilaver, “Şuraları temizle”, diyerek Peri’ye kürek uzatır. Peri “Yeter yetti artık” diye isyan eder. Dilaver, “Kocana isyan ha” diye tepki gösterir.

Plan doğrultusunda birden ahıra beş kişi dalar ve Peri ile eğlenmek istediklerini söylerler. Dilaver kibar bir şekilde konuşarak gelenlere bu işten vazgeçmelerini söyler. Ama adamlar Dilaver’i bir köşeye itip Peri ile eğlenmeye çalışırlar. Birden kuru sıkı tabanca Peri’nin eline geçer. Ateş eder ve bir kişiyi öldürür. İçerdekiler “Katil kadın, katil oldun” der Peri’ye. Dilaver parayla bu işi halledeceğini söyler. Peri, “Paran batsın, Şaban’ım burada olsaydı, bunlar hiç olmazdı, senden daha iyi” der. Dilaver, “Şimdi ben sana gösteririm,” diyerek bir tokat atar ve Peri’yi bayıltır.



Fotoğraf 3.8: Peri, erkeklere karşı kendini korur

Peri kendine geldiğinde üstünde gelinlik Şaban'la evlendiği güne geri döner. Şaban içeri girer ve Peri ne olduğunu anlamaya çalışır. Şaban her şeyi anlatır. Peri Şaban'a sarılır ve mutlu bir şekilde film biter.

3.5.1.5.1 Sosyete Şaban Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında İncelenmesi

Peri'nin ilk başkaldırışı babasının borcu yüzünden Şaban ile evlendirilmesi kararı üzerine olur. Tanımadığı bir adamla evlenmek istememesinin en doğal hakkı olduğunu bilir. Peri, Şaban'ın çiftliğine vardığında bunalıp biraz gezmek ister, çiftlikteki çalışanlar dışarısının bir kadın için her ne kadar uygun olmadığını söyleseler de Peri onları dinlemeyip dışarıya çıkmak ister. Bu durumda çiftliktekiler ne olur ne olmaz diye yanına tüfek verirler. Çünkü eril ideolojide kadın dışarda kendisini koruyamaz, ancak yanında bir erkek olduğunda güvencedir. Peri bu duruma da başkaldırmıştır, erkek egemen toplumda kadının her zaman bir adı olduğunu altını çizerek hareketleriyle de belli etmiştir. Feminist kuram, Jürgen Habermas'ın "özel ve kamusal alan" arasındaki ikiliği ve kurumsal ayrımı eleştirerek, özellikle 1960'ların ortasındaki politik ve toplumsal karışıklıkların içinden sıyrılan "kadın hareketi" ile yeni politikalar ve kavramlar geliştirmişlerdir. (Öztürk, 2000: 54). Çünkü patriarkal sistem kamusal alanı erkeğe özel alanı ise kadına atfeder.

Peri, babasının borçları yüzünden her ne kadar Şaban'ın kabalıklarına katlanmaya çalışsa da zorla dayandığını babasına her seferinde dile getirir. Çünkü ne erkek zorbalıklarına ne de o köy hayatına alışkındır. Şaban Peri'ye evlilik teklif ettiğinde Peri artık bu olanlara dayanamayacağını söyler. Peri'nin bu başkaldırısı babasına ve Şaban'a yani ataerkil düzenedir.

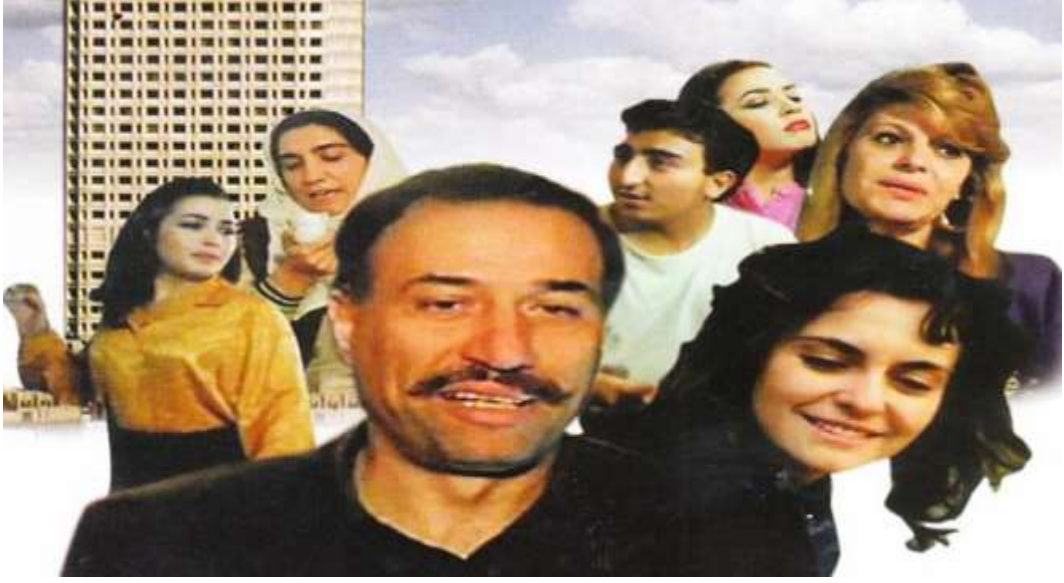
Filmin genelinde Peri'nin her ne kadar başkaldırıışlarını görsek de sonunda yine susmak zorunda kalır. Aslında Peri erkek egemen zihniyet tarafından değil ekonomik anlamda sıkıntıda oldukları için susmayı kendi tercih eder.

Peri her ne kadar evlenmeyi kabul etse de düğün günü en büyük başkaldırışını yaparak evden kaçır. Şaban bu duruma içerlenince kibar bir adam rolüne girer ve Dilaver olur. Peri bu sefer Dilaver'in yanında ataerkil toplumun ideal kadın modeli olan hanım hanımcık bir kadın olur. Fakat evlenmeye karar verdikleri noktada Dilaver'in oyunları başlar. Peri Dilaver'in yanında hanım hanımcık rolünden çıkar ve başkaldırıışlarına başlar fakat başkaldırıışları eril zihniyete değil kendisine kızgınlığıdır çünkü karşısında ataerkil bir zihniyet göremez.

Peri ve Dilaver ahırda iken içeri birkaç erkek girdiğinde Peri Dilaver'in onu koruyacağını düşünür fakat Dilaver hiçbir şey yapmaz. Peri oradaki bütün erkeklere başkaldırarak silahı eline alır ve ateş eder. Dilaver her ne kadar kibar rolünü oynasa da sonunda içinde yetişmiş olduğu ataerkil toplumun gerektirdiği role döner ve Peri'ye tokat atar. Bir kadının başkaldırışı erkek şiddeti ile gölgelenir. Peri içinde bulunduğu oyunu Şaban anlatınca anlar. Ama durumu hemen kabul eder. Güçlü ve başkaldırır Peri sonunda ataerkil zihniyete değil ama aşkına yenilir.

3.5.1.6 Boynu Bükük Küheylan Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü

Boynu Bükük Küheylan Filmi 1990 yılında yönetmen ve senarist Erdoğan Tokatlı tarafından çekilmiştir. İbrahim Küheylan iki karısıyla köyden kente göç etmiş, kapıcılık yapan biridir. İlk karısı Asiye'den iki kız, iki erkek çocukları bulunmaktadır. İkinci karısı Gülbahar çocuğu olmadığı ve bunun için de kocasının kendisini terk edeceğinden hep korkmuştur.



Fotoğraf 3.9: İbrahim ve başkaldıran kadınlar

İbrahim, Asiye'yi çalıştırır ama Gülbahar'ın çalışmasına izin vermez. İbrahim karısının kazandığı paraya el koyar. Asiye, evde ekonomik durumlar iyi olmadığı için Gülbahar'ın da çalışmasını söyler. İbrahim başta onaylamasa da sonradan kabul eder. Gülbahar bir mağaza da çalışmaya başlar.

Asiye binaya yeni taşınan Rukiye'ye ev temizliği için yardıma gider. Asiye temizlikten sonra fal bakar ve falda söyledikleri doğru çıkar. Bunun üzerine Rukiye, Asiye'ye fal için para verir. Asiye'nin parayı İbrahim'e verdiğini gören Rukiye “Niye ona veriyorsun?” diye tepki gösterir. Asiye “Erimdir, elbet ona vereceğim, para erkeğin elinde durur” der. Bu olaya şahit olan İbrahim'in oğlu Osman “Baba büyüyünce ben de senin gibi yapacağım. İki karı alacağım onlar çalışacak, ben keyfime bakacağım.” der. Rukiye, Asiye'nin fal bakmada başarılı olduğunu görünce para karşılığı fal baktırır.

Bir gün Osman babasını yanına gelip “Baba Gülbahar çalıştığı yerde kokteyl var, karıların elinde bardak var içki içiyorlar. Gülbahar'ı görsen çırılçıplak dolaşiyor her tarafı meydanda, senin lafını dinlemiyor” der. Oysa Gülbahar sadece hafif süslenmiş ve başında türbanı yoktur. İbrahim bir hışımla soluğu Gülbahar'ın yanında alır “Bu ne haller” diye hesap sorar. Gülbahar daha cevap veremeden mağaza sahibi yanına gelip “Ne var halinde bak pırl pırl olmuş, ne kötülüğü var namusuyla para kazanıyor” der ve İbrahim'i gönderir. Bu olaya şahit olan kokteyldeki erkeklerden biri “Bıktım bu ülkenin erkek pozundaki magandalarından. Kadınları eşya gibi görüyorlar” der. Gülbahar akşam eve

geldiğinde İbrahim sert çıkışır “Ben sana demedim mi namusumuzu yere düşürme” diye. Gülbahar “Namussuz bir iş mi yapmışım?” diye karşılık verir. İbrahim “bir de kafa tutuyor cevap veriyor erkeğine karşı mı geliyorsun?” diye vurmaya kalkar. Asiye, Gülbahar’ı İbrahim’in elinden alır “Kız eşek gibi çalışıyor seni zengin ediyor böyle mi davranıyorsun. Para kazanıp ev geçindirdiğimiz zaman erkekliğin yoktu ama şimdi mi şaha kalkıyorsun, erkek kesiliyorsun başımıza kalıbına tüküreyim” diyerek Gülbahar’ın dayak yemesine seyirci kalmayarak onu korur ve kocasına karşı gelir.

Gece uyurlarken İbrahim Gülbahar’ın yanına gelip “Sen benim en kıymetlimsin, sen iste sana hükümet nikahı yapacağım” der. Gülbahar “Senin hiçbir şeyini istemiyorum” diyerek İbrahim’e tepkisini gösterir. Bu sefer Asiye’nin yanına gidip aynı şeyi ona da söyler ama Asiye de aynı cevabı verir.

Sabah İbrahim Gülbahar’ın çalıştığı mağazaya gider. Gülbahar ona soğuk davranır ve geri gider. Bunu gören mağaza sahibi Gülbahar’a “Yüz verme bunlara, okuman yazman var, gençsin, önünde kocaman bir hayat var” diyerek akıl verir. Sonra İbrahim Asiye’yi aramaya koyulur ama Asiye’yi bulamaz evi terk etmiş, dayısının yanına gitmiştir. İbrahim Asiye’yi almaya gider ama Asiye dönmek istemez eli boş döner.

Gülbahar, İbrahim'e hükümet nikahını Asiye’ye kıymasını söyler. Bir daha el kaldırmaması sözünü aldıktan sonra Asiye’yi geri getir. Daha sonra bir gece Gülbahar Asiye’ye bir not bırakarak evi terk eder. Notta “İnsan olduğumu öğrenmişim, erkeklerle eşit olduğumu öğrenmişim, keşke bunları vaktinde bilseymişim, keşke sen de bilseymişsin” yazar. İbrahim daha Gülbahar’ın şokunu atlatmadan Asiye de evi terk eder. İbrahim, büyük oğlu Osman ile tek başına kalırlar.

Osman filmin başında babasını örnek alıp evin otoritesinin erkekte olduğunu, onun gibi iki kadınla evlenip onları çalıştırmayı düşünüyorken filmin sonunda babasının otoritesinin yıkıldığını görünce bu fikrinden vazgeçer. Kadınlarla erkeklerin eşit olduklarını hatta evlendiğinde karısına ev işlerinde yardım edeceğini söyler.

3.5.1.6.1 Boynu Bükük Küheylan Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında İncelenmesi

Boynu Bükük Küheylan filmi ataerkil sistemin en güzel işlendiği filmlerden birisidir. İbrahim’in iki kadınla aynı anda evli olması toplumda erkek egemen

zihniyetin sözünün ne kadar geçerli olduğunun da göstergesidir. Gülbahar'ın çocuğu olmadığı için sürekli bir terk edilme korkusu içindedir. Çünkü eril zihniyete göre kadının statüsü ve değerini doğurganlığı belirler. Gülbahar genellikle sessiz ve her durumu kabullenen biridir.

İbrahim'in ilk karısı Asiye çalışmaktadır. Yani kamusal alanda kendine bir yer bulabilmiştir. Fakat Asiye çalışarak ev ekonomisine katkı sağlamakta erkekle eşit düzeyde iken ev içindeki rolüyle eşit değildir. Asiye her ne kadar iki kişinin çalışmasının eve yetmediğini söylese de aslında bir kadın olarak Gülbahar'ın da kendi ayakları üstünde durmasını ister. Onu çalışması konusunda destekler fakat İbrahim onaylamaz. Çünkü Gülbahar genç ve güzel bir kadındır gözünün dışarda açılmasını istemez. En son Asiye'nin ısrarlarına dayanamaz ve Gülbahar'ın çalışmasına izin verir. Çünkü ataerkil toplumda kadının sahibi erkektir onun izni olmadan dışarı bile çıkılmaz.

Asiye kazandığı tüm parayı İbrahim'e verir. Komşusu bu durumu kabullenmemesi gerektiğini ve başkaldırmasını her ne kadar söylese de Ona öğretilmiş olan toplumsal cinsiyet kodları yüzünden paranın erkekte olması gerektiğini düşünür.

Filmin birçok sahnesinde İbrahim'in oğlu Osman'ın kadına bakış açısının tamamen eril bir bakış olduğu görülmektedir. İbrahim kıskançlığı yüzünden namus kavramını da bahane ederek Gülbahar'a vurmaya kalktığında Asiye bu duruma başkaldırır.

İbrahim sürekli iki kadına da resmi nikah yapacağını söyleyerek kandırır. Fakat Gülbahar da Asiye de artık resmi nikah istemediklerini söyleyerek başkaldırırlar. Öztürk ve Tural'a (2001: 116) göre hem ataerkil zihniyeti reddediş hem toplumsal cinsiyet normları karşısında sessiz kalış bir protesto olduğu kadar aynı zaman da bir kabul ediştir.

İbrahim Gülbahar'ın çalıştığı mağazaya gittiğinde Gülbahar'ın ona soğuk davranışlarını anlayamaz ve evine geri döner. Gülbahar'ın başkaldırıışlarında yanında çalıştığı kadın çok etkilidir. Ona bir birey olduğunu, bir erkeğin gölgesinde yaşamaması gerektiğini sürekli vurgular.

Asiye İbrahim'in ona el kaldırışını kabul edemez ve evi terk eder. Bu başkaldırıışları kabul edemeyen İbrahim neye uğradığını şaşırır. Asiye bir daha el kaldırmayacağı sözünü aldıktan sonra eve gelmeye karar verir.

Filmin sonunda Gülbahar'ın kendi haklarını fark edip İbrahim'i terk etmesi en büyük başkaldırıdır. Giderken de Asiye'nin gözünü de açması ataerkil zihniyete en büyük ikinci başkaldırıdır. Filmde verilmek istenen kadın ve erkeğin eşit olduğunun mesajı çok güzel verilmiş ve ataerkil düşüncenin çocukluktan itibaren zihinlere yerleştirildiği de vurgulanmıştır. Filmde Asiye ve Gülbahar'ın başkaldırılarından mutlu olduklarını kendi hak ve özgürlüklerini fark ettiklerini söylemek mümkündür. Bu film, kadın hareketleri ve feminist film kuramla desteklenen kadının özgürleşmesi ve birey olma çabalarına örnek olarak gösterilebilir.

3.5.1.7 Kılıbık Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü

Kılıbık filmi 1983 yılında yönetmen Uğur İnan tarafından çekilmiştir. Senaristi Osman F. Seden'dir. Film, ev sahibinin Kamil'i evden çıkartmak için mahkemeye başvurduğu ama mahkemenin Kamil'i kontratı olduğu için onu haklı bulduğu olay ile başlar.

Yine bir sabah Kâmil uyanır, kahvaltıyı hazırlar. Herkesi kahvaltıya çağırır. Kızı sofraya gelince “Baba çayımı koyar mısın” der. Oğlan ablasına kızarak aynı annesine benzediğini söyler. Kâmil evden çıkacakken karısı ve kızı para ister. Kızı arkadaşının doğum gününe gideceğini, kıyafet alması gerektiğini orada arkadaşlarından eksik kalmamasını söyler. Kadın ise “Biz senin şerefini düşündüğümüz ve insanların yanına ezik gitmeyelim diye kıyafet almaya gideceğiz” der.

Kamil'in oğlu ev sahibinin kızına aşiktir, gizli gizli buluşurlar. Bazen de okuldan kaçıp görüşürler. Kâmil, alışverişe çıkar fakat her dükkâna borcu vardır. Aldığı her şeyi veresiye yazdırır. Kâmil böyle sıkıntılar yaşarken karısı ve kızı eve ellerinde kıyafet torbaları ile gelirler. Erol bu duruma çok üzülür, onlarla kavga eder. Babasının parasını boş şeylere verdiklerini söyler.

Kadın sürekli fakirlikten yakınarak “Babamın evinde bir elim yağda bir elim baldaydı, niye evlendim ki” der. O sırada ev sahibi kapıyı çalar ve evinden çıkmalarını söyler. Kâmil de mahkemeyi kendisinin kazandığını, çıkmayacağını söyler. Ev sahibi gidince kadın yine sinirlenerek “Bize erkeklik yapıp kabarcığına ev sahibine de yapsaydın ya” der. Ev sahibi bu duruma iyice sinirlendiği için bir adam tutar ve Kamil'i tehdit ettirir. Karısı hemen karakola gitmesini söyler fakat Kamil'in karakol korkusu vardır. Çünkü ne zaman karakola gitse hep haksız çıkmış başına hep iş gelmektedir. O kiralık adam tehdit etmekle kalmaz evin üst katını da

sporculara kiralar. Sürekli gürültü çıkartıp deprem etkisi yaratıp onları rahatsız ederler. Spor biter alt kattan halk oyunları ekibinin sesleri gelir. Bunların hepsi Kamil'i bezdirme politikasıdır. Kâmil aşağı inerek bunun hesabını soracağına kendini onların arasında oynarken bulur ve bu durum çok hoşuna gider. Ses kesilmeyince karısı da aşağı iner ve Kamil'i o halde görünce şoka girer. Kamil'e sesini yükselterek "Ben o Niyazi'yi evire çevire... Bir güzel..." diyerek Kâmil tarafından cümlesi yarım bıraktırılır. İyice sinirlenen kadın Kamil'i döver. Kâmil "Vurma hanımcım" der.



Fotoğraf 3.10: Karısı, gürültüden bıkar ve Niyazi'ye isyan eder

Bir gün ev sahibi kızını Kamil'in oğlu ile yakalar. Çok kızar ve kızını Kayseri'ye halasının yanına göndereceğini söyler.

Kâmil işten eve gelince karısı ona cilve yaparak eşyaları yenilediğini söyler. Ay sonunda halledersin diye de ekler.

Bir gün Kamil'in eşi pencereden dışarı bakarken birden bağırır, birkaç erkeğin evlerinin önlerinde münasebetsiz hareketlerini görür. Bu duruma dayanamayan kadın Kamil'in hemen karakola gitmesini yoksa kendisinin gideceğini söyler. Bu durum kamilin zoruna gider "Dur elinin hamuruyla erkek işine karışma, ben giderim" der. Kâmil karakola gider. İçeride komişere tam durumu anlatırken bir anda kara belanın kimliğini bulduk diye polisler içeri girer. Kimlik Kamil'indir. Kâmil'i apar topar toparlayıp cezaevine gönderirler.

Kâmil koğuşa girince herkes tarafından çok iyi muamele görür. Herkese elini öptürür, gördüğü saygı çok hoşuna gider. Kâmil aften yararlanır hapisshaneden

çıkar. Mahalle tarafından ilgiyle karşılanır. Kâmil eve gelince karısı ayaklarını yıkar, kızı kahve yapar. Kâmil karısına sana otur demedim der ve onu yere oturtur.

Kamil'in halk tarafından böyle saygıyla karşılanması gerçek kara belanın zoruna gider. Polise gidip tüm durumu anlatır. 5 yıl önce kamilin kimliğini çaldığını söyler. En son yakalatınca da gerçek kara belayı o sandınız der. Kamilin yarattığı imaj bir günde yerle bir olur. Herkes öğrenir ve mahalle tarafından yuhlanır. Karısı yine eskisi gibi olur ve sürekli çemkirir.

Kâmil ve ailesi evden taşınmaya karar verirler. Erol son kez sevdiği kız ile buluşmaya gider. Ev sahibinin adamları Erol'u uyarıp sonrasında döverler. Yüzü kanlar içinde kalan Erol babasının yanına gelince Kâmil artık dayanamaz. Gidip Niyazi ve adamlarını kahvede yakalar ve hepsini bir güzel döver. Bütün mahalle özellikle karısı bu duruma çok şaşırır ama çok da hoşuna gider. Ev sahibi de Kamil'den korkar ve kızını oğluna vereceğine söz verir. Karısı Kâmil'in yanına gelip "Aslan kocacım, en büyük Kâmil başka büyük yok" der.

3.5.1.7.1 Kılıbık Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında İncelenmesi

Filmde Kamil'in eşi ve kızı özel alandadır, kamusal alanda ikisini de yoktur. Filmde kız babasından çay istediğinde oğlan bu durumu yadırgar çünkü ataerkil sisteme göre babaya hizmet edilir, baba çocuklarına değil.

Kamil'in oğlu sevgilisi ile bazen okuldan kaçarak buluşur. Kızın babası o çocukla görüşmesini istemez fakat kız gizlice buluşur. Bu kızın babasına başkaldırısıdır çünkü sevgilisini seviyordur babası için vazgeçmek istemez.

Filmin genelinde kadın ve kızı alışveriş yaptığı için oğlu ve babası tarafından sürekli bir mobinge maruz kalırlar. Fakat anne ve kız sürekli haklarını savunur ve susmazlar.

Evlerinin üst katını sporculara alt katı ise oyun ekibine kiralanmıştır. Bu duruma dayanamayan kadın korkusuzca Niyazi'ye saydırarak Kamil'e hemen bir şeyler yapmasını söyler. Çünkü Kâmil çözüm bulmak yerine susmayı tercih eder. Kadın dayanamaz ve Kamil'i döver. Kâmil ve eşinde toplumsal cinsiyet rolleri tam tersinde oynanılır. Evde baskın olan, sözü geçen kadındır. Bu yüzdendir ki filmin adı bile Kılıbık konulmuştur. Aslında bu da bir toplum baskısıdır, kibar ya da eşine karşı sesini yükseltmeyen erkek yumuşak/kılıbık/light erkek olarak adlandırılmaktadır.

Kadın eşya aldığı zamanlarda hırçınlığını bir tarafa bırakıp cilvesini kullanarak bunları ödersin kocacım söylemlerinde bulunur. Kadın her zaman baskınlığının çözüm olmadığını fark ettiği noktada ise dişiliğini kullanır.

Kâmil hapisten çıkınca daha önceden evde görmediği ilgi ve hürmeti toplum tarafından görünce önce afallasa da daha sonraları duruma alışır ve deyim yerinde ise ‘Erkeklik yapar’. Tarih boyunca erkek; güç, cesaret, bağımsızlık gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Tarihi süreç içerisinde yaşanan her savaşta şiddet ve mertlik olgusu yer almış ve yüceltilmiştir (Güdekli, 2016: 83). Önceden kibar ve sevecen olan Kâmil karısına ayaklarını yıkattırır. Toplum, kibar bir beyefendiden resmen eril söylemleri/hareketleri normal sayan bir erkek yaratır. Robert Brannon’ın erkekliğin inşa planı olarak nitelendirdiği ve kurallar bütünü örnek verilebilir. Hanım evladı olmamak, ağır olmak, kapı gibi olmak vb. sözler normatif tanımlara örnektir (Connell, 2019: 139-140).

Kamil’in kara bela olmadığı ortaya çıkınca başta karısı ve kızı ona olan saygısını yitirir. Daha sonra da mahalleli onları dışlar. Fakat Kamil’in Niyazi ve adamlarını sokak ortasında dövmesi onu tekrar bir kahraman yapar. Çünkü toplumda kabul görülen erkelik şiddete eğilimli ve sert olan erkek modelidir. Özellikle sürekli Kamil’e başkaldıran, her şeyden yakınan karısı artık koca sözü dinleyen bir kadın olmuştur. Filmin sonunda kadın her ne kadar kendi haklarını bilip istemediği/onaylamadığı durumlara başkaldırsa da yine sonunda bir erkeğin egemenliğini kabul etmektedir.

3.5.1.8 Polizei Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü

Polizei filmi 1988 yılında yönetmen Şerif Gören tarafından çekilmiştir. Senaristi Hüseyin Kuzu’dur.

Ali Ekber Almanya’da gündüzleri temizlik işçisi olarak çalışan birisidir. Gündüz artakalan zamanlarında tiyatrodaki rol alabilmek için tiyatronun temizlik işleriyle uğraşır. Yaşadığı yer ise Türklerin çoğunlukta olduğu bir yerdir. Türk dükkanlarına girdiğinde esnafların Almanlara daha ayrıcalıklı davrandığını görür ve bundan rahatsız olur ama belli etmez.

Ali Ekber bir gün caddeleri temizlerken Fatma adında bir Türk kızını görür ve peşine takılır. Tam bir kapıdan içeri girecekken mahalleden Necati adında bir adam Fatma’ya seslenir. “Kızım annen kaç gündür ağlıyor artık eve gelsin diyor. Erkeksiz zordur, yanlış yola düşersiniz, siz kızlar bizim namusumuz sayılırsınız.” der. Fatma Necati’nin dediklerine çok sinirlenir “Erkekler ayrı eve çıkınca kötü yola

düşmüyor, sizler zamparalık yaparken iyi. Kızların erkek arkadaşı olursa orospu olur. Ben artık bağımsız yaşayacağım erkeklere muhtaç olmayacağım.” der ve gider.

Tabi tüm bunlara Ali Ekber de şahit olur. Fatma gittikten sonra Necati ile konuşmaya başlar. “Sabır ver Yarabbi, Allah var demem çarparım böyle kızı. Namus deyince akan su durur benim için” der.

Ekber iş çıkışı bir kafeye gider ve kafede çalışan Alman kızı Babet’e âşık olur. Babet ile konuşamaz arkadaşı Cemal’dan yardım ister. Ali Ekber ile Cemal iş çıkışı Babet’i takip edip kızın evini öğrenirler. Kızı etkilemeye çalışırlar fakat başarılı olamazlar. Babet Ali Ekber’e bir türlü ilgi göstermez.

Cemal Ali Ekber’i kandırıp “Kızla randevu ayarladım senin için” der. Ali Ekber randevuya gider ama kız gelmez. Ardından Cemal kız adına bir mektup gönderir “Randevuya gelemedim başka bir randevu ayarlayalım” diye. Ali Ekber yine saf ve hiçbir şeyden habersiz randevuya gider ama Babet yine gelmez. Aradan 2 saat geçer Ali Ekber beklediği yerde dururken arkadaşları çıkar gelir. Mektubu kendilerinin yazdığını söyler. Bu olay Ali Ekber’i O kadar incitir ki birkaç gün kendine gelemmez.



Fotoğraf 3.11: Ali Ekber, Babett’e âşık olur

Ali Ekber’e depresyonda iken rol teklif edilir ve polis rolü verilir. Bir ara yönetmen Ali Ekber’i bakkala gönderir. Polis üniformasıyla Türk bakkalına gider ve bakkal Ali Ekber’i tanımaz hatta gerçek polis olduğunu düşünür. Ali Ekber

kendisine gösterilen saygıyı, ilgiyi fark eder. Bunun üzerine Ali Ekber'in aklına çok parlak fikirler gelir. Artık sabah akşam polis üniforması ile dışarıda dolaşmaya başlar. Bu üniforma ile arkadaşlarından intikam almak için büyük bir fırsatı doğar ve bunu değerlendirir. Onunla dalga geçen arkadaşlarını her gün rahatsız eder hatta onlardan para koparır. Bu duruma o kadar alışır ki lokantaya gidip ücretsiz yemek yiyip, bakkala gidip ücretsiz alışverişini yapar.

Bir gece yine dışarıda polis üniforması ile dolaşırken Fatma ve Alman sevgilisini görür. Namussuzluk yaptığını düşünerek koşup Fatma'yı kolundan tutar "Namusunuzu beş paralık ettin" der ve tokat atar. Fatma Ali Ekber'i tanır "Bu tokatın hesabını vereceksin burası özgür bir ülke istediğimi yaparım" der ve Ali Ekber kaçır. Filmin sonunda Babet'i etkilemek için bir plan yapar ve Babet'i rahatsız eden bir topluluktan kurtararak kendine aşık etmeyi dener ve başarılı da olur. Babet koşarak Ali Ekber'e sarılır ve film mutlu sonla biter.

3.5.1.8.1 Polizei Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi

Film, ataerkil zihniyetten beslenen erkeklerin Fatma'ya erkeksiz olmanın zor olduğunu, yoksa kötü yola düşeceğini söylemesi ile başlar. Eril zihniyet bir kadının hayatı hakkında hep söz sahibi olduğunu düşünür. Kendilerince inandıkları doğru yol Fatma'nın bir erkek himayesinde olmasıdır. Dolayısıyla eril ideoloji kadını evlilik kurumu dışında konumlandırmadığı gibi ona toplumsal normlarda bir sınır çizer ve namuslu bir kadının toplumda kabulünün tek yolunun evlilik olduğu söylenerek aile kurumu da yüceltilmektedir (Öztürk, 2000: 77).

Fatma'nın başkaldırısı karşısında erkekler şaşırır. Çünkü onların istediği kadın modeli, boğun eğen, erkeğin her istediğini yapan ve susturulmuş bir kadındır. Fatma'nın, aslında erkeklerden bir farkı olmadığını ama onlarla asla eşit tutulmadıklarını söylediğinde erkekler bu durumu olağan değil Fatma'nın arsız olduğunu düşünürler. Çünkü kadının konumu dışarısı değil özel alandır yani evidir.

Filmde erkeklerin namus kavramı üzerinde çok durdukları görülür. Fakat namus kavramını sadece kadına yüklerler. Onlara göre namus kadının başkaldırısı ve giyimidir. Eril zihniyet kadının düşünceleri, giyimi ve bedeni üzerinde söz sahibi olduğunu iddia eder. Yaratmış oldukları erkeklik ile kadını kendi tahakkümleri altına almak isterler. Ataerkil toplum kadının başkaldırısını asla kabul etmez. Onlara göre kadın ve erkeğin ayrı ayrı rolleri vardır. Fatma bunlara boyun eğmez, kendi hak ve hürriyetlerinin farkında olan bir bireydir.

Ali Ekber başta Babet'in arkasından her ne kadar koşa da Babet kabul etmemiş, istemediği bir adama evet demeyerek başkaldırışını göstermiştir.

Sahte formayla statü kazanan ve erkeklik duygusunu iyice besleyen Ali Ekber Fatma ve sevgilisini gördüğü zaman da Fatma üzerinde söz hakkı olduğunu düşünüp Fatma'yı döver. Fatma'nın buna başkaldırısı çok büyük olmuştur. Bunun hesabını mutlaka vereceğini söyleyip onu tehdit eder. Erkeklik olgusunun arkasına sığınan Ali Ekber korkar ve kaçır.

Fatma kendi kararlarını alacak güçtedir ve bu durum da kadınlar için güzel bir örnek teşkil etmektedir. Fatma'nın bir birey olma çabası vardır, kamusal alanda kendini görünür kılar.

Eril zihniyetle beslenen Ali Ekber Babet'in ilgisini çekmek için planını uygular. Herkesin içinde güç gösterisi yapar ve Babet'i etkiler. Film mutlu sonla biter. Fatma kendi hayatının söz sahibi olur, Ali Ekber ise eril ideolojinin dayattığı normlarla beslenir ve sonunda istediği kadını elde eder.

3.5.1.9 Kibar Feyzo Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü

Kibar Feyzo filmi, 1978 yılında yönetmen Atıf Yılmaz tarafından çekilmiştir. Senaristi İhsan Yüce'dir.

Film, Feyzo 'ya mahkemede hâkimin soru sorması ile başlar. Feyzo askerden geldikten sonra sevdiği kız olan Gülo'yu istemeye gider. Ne var ki Feyzo askerden geldiği gün Bilo da askerden gelir ve o da Gülo'ya taliptir. Feyzo ve Bilo geldikleri gibi soluğu Maho Ağa'nın yanında alır, "Ağam iznin varsa evlenmek istiyorum" derler. Köylüler bir şey yapmak istediklerinde Maho Ağa'dan icazet almadan yapamazlar, ağaya karşı konuşurlarken bile "Feyzo kulun, Bilo kulun" diye kendilerine hitaplarda bulup ağayı ilahlaştırmışlardır.

Ağadan icazet alan Feyzo ve Bilo evlerine gitmeden Gülo'nun babası Hüso'dan Gülo'yu istemeye giderler. Hüso da büyükleriyle beraber gelmelerini söyler. Feyzo'nun annesi Sakine "Gülo'yu almam biriktirilen parayı başlık parası yerine öküz alırız" der. Feyzo bir şekilde annesini kandırır Gülo'yu istemeye ikna eder.

Hüso hem Bilo'yu hem de Feyzo'yu, Gülo'yu istemesi için aynı anda çağırır. Amacı başlık parasını açık artırmayla en yüksek verene kızını vermeyi düşünür. Gülo istenildiği gün annesine "Ölürüm de Bilo'ya varmam" der. Annesi "Ne zamandan beridir kızların koca seçtiği adet oldu, Baban kimi isterse onunla evlenirsin. Bu töre olduğu sürece hiç davul dengi dengine çalar mı?" der. Gülo'nun

kız kardeşi Ayře s3ze girer “Çalmaz aney ben sevdiğime kaçarım” der. Gülo “Aferin Ayře” direk kardeşinin düşüncelerini destek olur.

Hüso, başlık parası için 20.000’den aşağı kimseye vermeyeceğini söyler. Feyzo bir şekilde Hüso’yu 10.000 peşin 10.000’i de altışar aylık senet şeklinde vereceğine ikna eder. Senet için evrak düzenlenir. Evrakta kadının mülkiyeti babasına, kullanımı kocasına aittir. Senetler Ödenmediğinde babası geri alabilir. Senetler tamamı ödendiğinde mülkiyeti kocasına geçeceği yazılır. Hüso, parası olmadığı için Feyzo’dan senetler için Maho Ağa’nın kefil olup mühür vurmasını ister yoksa kızı vermeyeceğini belirtir.

Ağa mührü vurur ve düğün yapılır. Ağa da düğüne gelir. Düğünde ağa, Feyzo’nun da kendisi gibi fötr şapka taktığını görür. Fötr şapkayı sadece ağa takabilir. Feyzo’nun ağalığa özendiğini düşünen Maho, Feyzo’ya kızarak onu köyden kovar. Feyzo köyden gitmeden önce Gülo ile çalıların arkasında gerdeğe girer ve kimseye söylememesini söyler.



Fotoğraf 3.12: Feyzo ve Gülo çalıları arasında gerdeğe girer

Feyzo İstanbul’a gider ne iş bulursa çalışır ve para biriktirir. Bir yandan da şehir yaşıntısı tuhafına gitse de uyum sağlamaya çalışır. Bir gün çalışırken Feyzo’ya ağadan bir mektup gelir. Mektupta ağanın kendisine affettiğini köye dönmesini ister. Feyzo, ağanın kefil olduğu senedin taksiti geldiği için çağırdığını bilir. Köye dönen Feyzo Gülo ile cinsel birliktelik yaşamak ister ama annesi ve Hüso engel olur. Senet taksitinin bir kısmı eksiktir. Eksiği tamamlamak için şehirde gördüğü umumi tuvaleti köye kurar ve o şekilde tamamlamaya çalışır. Feyzo tam

taksiti tamamlar parayı Hüso 'ya verir. O esnada ağa gelir. Feyzo ağanın tuvaleti ücretsiz bir şekilde kullanabileceğini söyler. Ama bu sözlere çok kızar çünkü köylünün efendisi olarak gördüğü kendisini, köylünün kullandığı bir şeyi kendisinin de kullanacağı, onların kendisiyle eşit göremeyeceğini belirterek Feyzo'yu tekrar köyden kovar.

Gülo bu esnada altı aylık hamiledir. Feyzo senetler ödendiği sürece kullanım hakkı benimdir diyerek Gülo'yu alıp annesinin evine bırakarak ve köyü terk eder. Şehirde altı ay çalışır ve senet vakti gelince ağadan tekrardan bir mektup gelir. Kendisini affettiğini köye geri gelmesini ister. Feyzo tekrardan köye gelir ve iki aylık bir oğlu olduğunu görür. Senet taksitinin günü gelince kayınpederi Hüso kapıya gelir. Taksiti yine eksik verir bu sefer taksiti tamamlamak için ineği verir Hüso 'ya. Sakine tarlayı sürdüğü ineği sattığı için onun yerine Feyzo'yu çifte sürer. Bu esnada ağa Ankara'dan gelen bir müdürü gezdirmeye çıkarır ve Feyzo'yu tarlayı sürerken görür. Bu ne rezalet diye Maho Ağa'yı azarlar. Buna kızan Maho Ağa daha sonra Feyzo'yu falakaya yatırır ve tekrardan köyden kovar.

Tekrardan şehre çalışmaya giden Feyzo bu sefer biraz daha kalır ve bir kızı olduğunu öğrenir. Artık şehirde grev, sendika, faşist gibi kavramları da Öğrenir. Bir gün yeni evli bir çifti nikah sonrası görür ve damatla konuşarak kadının mal gibi alınıp satılmayacağını başlık parasını kalktığını öğrenir. Bunu köye dönüp köylülere anlatmak ister ama ağa tarafından kovulduğu için gizlice köye girer. Ertesi gün tüm köy başlık parası kalktığı bilgisi ile çalkalanır ve köyde kadın erkek birlikte sloganlar atılır yürüyüş yapılır. Bunu duyan ağa yürüyüşe katılan herkesi falakaya yatırır.

Ağa Feyzo'yu şehri her gittiğinde bir şeyler öğrenip köye getiriyor diye Feyzo'yu köyden çıkmasını yasaklar ve Gülo ile kendi emri altında, tarlasında çalıştırır ama görüşmelerini yasaklar.

Feyzo bir gün evde çocuklarla uğraşırken annesi dalga amaçlı "Bekle 15 sene kucağındaki kızım büyüsün satarsın onu avradını kurtarırın" der. Feyzo bunu ciddiye alır ve köy meydanında küçük kızını satmaya çalışır ama kimse almaz.

Eşi Gülo ile görüşemediğinden canı sıkılan Feyzo şehre gidip para kazanmak için kendini ağaya kovdurmaya çalışır. Bunun için ağaya saygısızlıklar yapar. Ancak her seferinde ağa tarafından cezalandırılır ve sonunda kendini kovduramayacağını anlayan Feyzo pes eder.

Feyzo o sene Çukurova’da pamuk yevmiyeleri daha yüksek olduğunu halka söyler ve Maho Ağa’dan yevmiyelerin arttırılmasını isterler. Buna kıza ağa daha da çok çalışacaklarını söyler. Feyzo tarlada çalışırken İstanbul’da grev günleri aklına gelir ve köylüyü toplar Çukurova’ya gitmeyi teklif eder. Birçok kişi kabul eder ama bir köylü “Maho köyü satar hepimiz perişan oluruz” diyerek korkusunu belirtir. Sakine “Tüh sıfatına, burada sürüneceğine orada geber daha iyi” diyerek tepkisini koyar. Sonunda tüm köylü köyü terk etmeye karar verir. Feyzo için bir sorun vardır; Gülo onun elindedir. Sakine “Gelinimi almadan bir yere gitmem” diyerek Feyzo’ya tabanca verir, karısını alıp gelmesini söyler.

Köylüler köyü terk ederken ağaya haber verirler ve ağa adamlarıyla önlerini keser. Olayların sorumlusu olarak gördüğü Feyzo’yu yanına getirtirir. Olayın kötüye gittiğini gören Feyzo annesi ve Gülo’dan helallik ister. Sakine “Ula Maho bırak yakamızı yetti iliğimizi emdiğin” diyerek tepkisini koyar. Feyzo kargaşadan yararlanarak adamlardan birinden tüfeği alır ve intihar etmek ister ama vazgeçer. Tüm bu olayların sebebi olarak gördüğü kişilere tüfeği doğrultur ve hesap sorar. Sonunda tüm bu olayların sorumlusu olarak Maho Ağa’yı göstererek vurur.

3.5.1.9.1 Kibar Feyzo Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında İncelenmesi

Filmde ataerkil sistemin bir hayat düzeni/felsefesi haline geldiğı görölmektedir. Ataerkil toplum eril söylem ve davranışlarla ayrıca ağalık sistemiyle de pekiştirilmektedir. Ağa olan bir erkektir ve köydeki tüm insanlar onun himayesindedir.

Gülo’nun ilk başkaldırışı Bilo ile evlenmek istemediğinde görülür. Fakat annesi kızların söz hakkı olmadığını babasının kimi isterse onunla evlenmesi gerektiğini söyler. Çünkü eril zihniyetle beslenen bir toplumda kadının ne adı ne de söz hakkı vardır.

Feyzo köyden kovulduğu zaman Gülo onun yolunu keser ve çalıllıkların arkasında beraber olurlar. Çünkü yapılan anlaşmaya göre Gülo’nun senetleri bitmeden babası beraberliğe de izin vermez. Bu durum Gülo’nun ataerkil düzene en büyük başkaldırısıdır. Çünkü yol kesen ve beraber olmak isteyen kadındır.

Kadınlara ev işinin yanında bütün köyün işleri de yüklenilir. Tarlada çalışan, su taşıyan yine kadındır. Çünkü tarla vb. işler de kadın işi olarak görülür. Bu yüzden kadınlar kamusal alanda değil yine kendi özel alanlarında çalıştırılır. Erkekler ise

toplumun normalleştirdiği yerlerde, kahvehanelerde vakit geçirir. Kadın, erkek bakış açısı tarafından baskı altında tutulmuş bir obje ve kurbandır (Arat, 2010: 74).

Kadınlar, çoğu toplumsal durum içinde aktif olarak bulundukları halde toplum onların bu bulunuşlarını görmemişlerdir. Dahası çoğu toplumsal durumda kadınların rolleri esas olduğu halde erkeklerin rollerinden farklı, onlardan daha az saygın olmuşlar ve onlardan daha altta yer almışlardır. Onların görünmezliği, bu eşitliğin sadece bir göstergesidir (Ritzer ve Stepnisky, 2018: 297).

Ataerkil sistem her ne kadar toplumu adeta bir fanusa hapsetmiş gibi görünse de daima sesi çıkan, başkaldıran ve toplumda erkek egemen zihniyete rağmen saygı gören bir kadın vardır: Sakine (Feyzo'nun annesi). Sakine başkaldırılarından mutludur ve erkek egemen zihniyetin değişmesini de ister. Bunun için de gelinini ve diğer kadınları da yanına alarak yürüyüşler yapar.

Köyde başlık parası adı altında kadınlar satılmakta ve bu durumun normal olmadığını öğrenen köylüler özellikle de kadınlar en önde yürüyerek bu duruma başkaldırmaktadır. Erkekler de kadınları destekler fakat kadın haklarına/bedenine saygı duydukları için değil aslında verebilecek bir başlık paraları olmadığı içindir.

Köylüler filmin sonunda hep beraber ağalık sistemine başkaldırdıklarında aslında ataerkil düzene de başkaldırmışlardır. Çünkü ağalığı da eril ideoloji besler, geliştirir. Bütün köy/köylüler hakimiyetinin tek bir kişinin elinde olması, onların söz hakkının olmaması bu başkaldırışı da tetiklemiştir.

3.5.1.10 Şabaniye Filmi Künyesi ve Olay Örgüsü

Şaban İstanbul'da annesi Hatice'yle yaşayıp gazinoda çalışan bir garsondur. Gazinonun sahibi annesinin dostu olduğu için Şaban'ın sakarlıklarını ve hatalarını hoş görür kovmaz. Şaban doğduğu zamanlarda babası toprak yüzünden geçmişten süregelen kan davalısını öldürür ve hapse gider. Babası hapiste kendi eceliyle öldüğünden karşı tarafında töre gereği kan dökmesi gerekir. Bunun içinde Şaban'ı bulup öldürmek isterler.

Kan davalısı Şeyhmus Şaban'ın yerini öğrenir ve köyden İstanbul'a gitmeye karar verir. Şeyhmus'un kız kardeşi Nazlı "Ben de geleyim" der. Şeyhmus "Bu erkek işi, sen gelme" der. Nazlı "Bu iş kan işi, erkeği kadını yok" diyerek abisine tepki gösterir. Şeyhmus arabaya biner ve İstanbul'a doğru gider.

Şeyhmus, Şaban'ın yaşadığı mahalleye gider ve bir şekilde evi bulur. Hatice "Oğlum yok Libya'ya kaçtı" der. Aniden Şaban elinde market poşetleriyle eve girer. Hatice bakkalın çırağı diye kandırır Şeyhmus'u ve gönderir. Şeyhmus tekrardan

peşine takılır. Şaban ve Hatice kaçıp gazinoya sığınır. Hatice oğlunun kan davasına kurban gitmemesi için aklına bir fikir gelir ve Şaban'ı kız kılığına sokar. Çünkü töre gereği kan davasından sadece erkeklerin kanı dökülür. Bir süre sonra Şeyhmus da arkalarından gazinoya girer ve Şaban'ı görür ama Şaban'ın kız kardeşi Şabaniye diye tanıtılır. Şeyhmus Şabaniye 'ye görür görmez âşık olur. Aynı zamanda gazino sahibi de Şabaniye 'ye âşık olur.

Artık Şabaniye de gazinoda çalışmaya başlar. Orada solist olarak şarkı söyler. Erkek olarak gerçekleştiremediği ünü artık bir kadın olarak gerçekleştirir. Şeyhmus eve gittiğinde ailesine Şabaniye 'ye âşık olduğunu söyler. Bunu duyan ailesi çok sinirlenir ve Nazlı “senden utanıyorum kanlımızın kız kardeşine nasıl sevebilirsin, sen yapmazsan ben öldürürüm” diye Şeyhmus'a sitem de bulunur. Bu esnada Şaban da Nazlı'yı görmüş ve âşık olmuştur.



Fotoğraf 3.13: Şeyhmus Şabaniye'ye, Şaban da Nazlı'ya âşık olur

Şeyhmus Şabaniye'yi annesi ile tanıştırmak ister. Annesi ve kız kardeşinin itirazlarına rağmen bir şekilde ikna eder ve Şabaniye kan davalısının evine gider, Şeyhmus'un annesiyle tanışır. Şabaniye, Nazlı'ya kahve falı bakar ve falda Şaban'ın özelliklerini anlatarak Şaban'ı Nazlı'nın bilinç altına sokar.

Bir gün Şaban Nazlı ile tanışmak için bir plan yapar. Plana göre Şaban Nazlı'yı kötü adamların ellerinden kurtarıp Nazlı'yı o şekilde etkilemeye çalışır. O plan doğru işler ve Nazlı Şaban ile tanışır ama Şaban kendisini Bayram olarak tanıtır. Oturup konuşurlar. Şaban Nazlı'ya; onu sevdiğini âşık olduğunu, kan davalısının saçmalığını anlatır. Nazlı'yı kan davası, öç alma gibi düşüncelerden uzaklaştırmaya çalışır. Günler ilerlerken Şaban ve Nazlı daha çok görüşürler. Nazlı

da Şaban'a karşı bir şeyler hissetmeye başlar. Nazlı küçüklükten beri erkek gibi büyütüldüğü için Şaban'ın yanında kendisini bir kadın gibi hissetmeye başladığını açıklar. Şaban'ın planı tutmuştur; Nazlı'yı kendine aşık etmiştir.

Şeyhmus kumar borcundan dolayı evi haczedilir. Şabaniye bu borcu halleder ve evlerini Şeyhmus'a geri verir. Şaban Nazlı'ya evlenme teklif eder ama Nazlı "Töre gereği kanımız yerden kalkmadıkça evlenemeyiz." Diyerek Şaban'dan ayrılır.

Bu işi sonlandırmak isteyen Şaban Nazlı'ya telefon açar. Şaban Libya'dan geri geldiğini akşam gazinoda olacağını ve bu işi halletmelerini söyler. Akşam gazinoya Nazlı ve Şeyhmus gelirler. Nazlı abisine "Tam alnının ortasından vur, sen vurmazsam ben vururum" der. Şabaniye sahneye çıktığında tam karşısında oturan Nazlı ve Şeyhmus'a dönerek tüm hikâyeyi anlatır. Bu işin bitmesini isteyerek Nazlı'ya "Ya vur öleyim ya da seninle olayım" der. Nazlı tabancayı Şaban'a doğrultur ama vuramaz. En sonunda mutlu bir şekilde sarılarak film biter.

3.5.1.10.1 Şabaniye Filminin Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında İncelenmesi

Filmin ilk sahnelerinden itibaren ataerkil zihniyet fazlaca görülmektedir. Kan davası olayı erkeklerin şiddet ve baskıdan beslendiği bir durumdur. Nazlı, kan davasının kadını, erkeği olmadığını söylediğinde aslında kan davasına karşı olduğu için değil erkek şiddetine kendisi de dahil olmak istediği içindir. Dolayısıyla Nazlı'nın başkaldırısı erkekleredir fakat erkek şiddetine değil. Çünkü o Şaban'ı vurmak ister.

Kan davasında öldürülen bir erkek olması gerektiği için Şaban bir anda Şabaniye olur. Erkek egemen zihniyet konu töreye gelince karşısında erkek ister. Öldürülen de öldüren de erkek olmak zorundadır.

Nazlı'nın abisi her ne kadar ataerkil zihniyetle yetişmiş olsa da Şabaniye'ye karşı hep kibar olmuştur. Şabaniye de her ne kadar cilveli, saygılı bir kadın görünümü verse de kendisini rahatsız eden gazino sahibine ve Nazlı'nın abisine başkaldırmıştır.

Filimde Nazlı'nın yetiştirilme tarzının erkek gibi olduğu izleyiciye hissettirilir. Fakat aslında Nazlı erkek gibi yetiştirilmekten ziyade erkeklerle eşit büyütüldüğü, korkusuz ve başkaldıran bir kadın olarak yetiştirildiği açıktır.

Filmin genelinde Nazlı'nın birey olma, kendini bir kadın olarak ifade etme ve kendini görünür kılma çabası vardır.

Şaban, Şabaniye olduktan sonra kibar, hanım hanımcık bir kadın rolüne bürünür. Nazlı ise tam zıttı olarak sesi yüksek, başkaldıran bir kadın modelidir. Şaban her ne kadar toplumun istediği bir kadın modeli olarak davransa da bir erkek tarafından taciz edildiği noktada sesini yüksek çıkartır ve o erkeklere başkaldırır. Bu durum da kadının rızası olmadan bedenine ya da ruhuna dokunamayacağını gösterir.

Şaban ülkeye geri geldiğini Nazlı ve abisine iletir. Nazlı'nın "Tam alnının ortasından vur, sen vurmazsam ben vururum" cümlesi her ne kadar erkek şiddetini, eril ideolojiyi besleyen bir cümle olsa da Nazlı herkese başkaldırmış babasının intikamını almak istemiştir.

Filmin sonunda Nazlı'ya kadınlığını hissettiren Şaban onu ikna eder ve kan davası biter.

Nazlı filmin genelinde kamusal alanda görünmemekte, başkaldırdığı noktalarda ise herhangi bir cinsel cazibesini kullanmamaktadır.

Filmin çekildiği dönem itibariyle kadının söz hakkı olduğu görülmektedir. Ayrıca o dönemde film bile olsa Kemal Sunal'ın kadın kılığında seyircinin karşısına çıkması da büyük bir cesarettir. Normalde ayıp olarak karşılanacak bir durum seyirci tarafından olumlu karşılanmakta ve Kemal Sunal sempatisi hiç azalmamaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma, sinemanın kadın temsillerini ele alarak toplumsal cinsiyet rolleri ve eşitsizlikleri üzerindeki etkilerini araştırmakta ve kadının ataerkil düzene nasıl başkaldırdığını incelemektedir. Filmlerin çekilme tarihleri incelendiğinde (1970-1990) feminist hareketlerin de baş gösterdiği dönemler olduğu görülmektedir. Kadınların eril zihniyet tarafından tahakküm altına alındığı ve sinemada da o şekilde yansıtıldığı bir dönemde Kemal Sunal filmleri kadın hareketlerinin gelişimiyle birlikte yan yana yürümüştür. Filmlerde ikili bir yapı dikkati çeker: Bir yandan cinsellik, toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlık-erkeklik kalıpları ve onlardan beklenenler anlamında filmler mevcut erkek egemen sistemin kalıpları içinde kalırken ve onları adeta yeniden üretirken diğer yandan da dönemi içinde pek olağan karşılanmayacak şekilde, başkaldıran, cesur, toplumsal normlara kafa tutmaya hazır kadın kahramanların geçişine sahne olmuştur.

İncelenen filmlerinde Kemal Sunal genellikle masum, karşısındaki kadına sesini yükseltmeyen, şiddet karşıtı bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelenen filmlerin çoğunda eril ideolojinin tahakkümünde olan kadınların küllerinden yeniden doğduğu, daha güçlü olduğu ve bunun için de savaştığı görülmektedir.

Şendul Şaban, Kılıbık, Çöpçüler Kralı adlı filmlerde kadın karakterler film boyunca ataerkil topluma her ne kadar başkaldırsa da filmin sonunda yine ataerkil zihniyet karşısında susmayı tercih etmektedir ve onların bundan da mutlu olduğu görülmektedir. Fakat sonuç itibarıyla ataerkil zihniyetin boyunduruğuna girmek kadınların kendi tercihi olduğu için filmlerin toplumsal cinsiyet rollerinin çocukluktan itibaren nasıl ilmek ilmek zihinlerde işlendiğini göstermek gibi önemli bir işlevi vardır.

Salako, Kanlı Nigâr, Kibar Feyzo gibi filmlerde ortaya çıkan yeni kadın imajının özgürlüğünü cinselliğinden aldığı, ancak bu özgürlüğün kapitalizm tarafından dayatılan bir olgu olduğu vurgulanmakta ve kadının temsili, genellikle cinselliğin öne çıkarıldığı bir perspektife oturmaktadır. Filmlerde kadın ve erkek bedeninin farklı şekillerde temsil edilmesi, toplumsal cinsiyet normlarının ve kalıp yargıların sinema aracılığıyla nasıl şekillendiğini göstermektedir. Bu durum, toplumsal eşitsizliğin sinema alanında da kendini gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Kanlı Nigâr adlı filmde Nigâr her ne kadar filmin sonunda kendi tecavüzcüsü ile evlenmeyi kabul etse de aslında orada en büyük başkaldırısını yapmaktadır. Çünkü ataerkil düzenin kadına dayatmış olduğu iffet kavramını bu sayede erkeğe yüklemektedir. İffetsiz olan erkektir ve kadın bunu tüm topluma duyurabilmektedir. Fakat yine de toplumun Nigar’a evlilik baskısı doğru bir karar olmamakla birlikte toplumdaki ahlaki çöküntüyü de göstermektedir.

Çalışma, kadınların toplum içindeki konumunun erkeklerden farklı ve genellikle dezavantajlı olduğunu göstermektedir. Kadının ev içindeki rolünün, geçmişten günümüze pek değişmediği ve hala bir tahakküm altında olduğu söylenebilir. Özel alanda bile kadınların sürekli olarak birilerinin tahakkümü altında olduğu filmlerde de karşımıza çıkmaktadır. Filmlerde kullanılan sözel ve görsel unsurları izleyicilerin duygularını ve inançlarını etkilemekte ve toplumdaki genel zihniyet filmlere yansımaktadır. Kadının cinselliğinin bazı filmlerde genellikle öne çıkarıldığı, kadın cinselliğinin bazen kötülüğü veya kibri temsil ettiği dikkati çekmektedir. Bu duruma göre filmlerin kimi durumlarda toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmektedir.

Sonuç olarak, medyanın bir aracı olan filmlerle topluma belirli fikirlerin ve anlayışların sunulduğu, mevcut ataerkil toplum düzeninin filmler aracılığıyla sürdürüldüğü belirtilebilir. Fakat aynı zamanda mevcut düzene başkaldıran güçlü kadınlar sayesinde bu normların yıkıldığı, kadınların ataerkil düzeni elinin tersiyle ittiği de görülmektedir. Filmler vizyona girdikleri dönem itibarıyla Türkiye’de 2. dalga feminizmin yükselişine denk gelmiştir. Bu tarihsel çakışma filmlerde güçlü kadın karakterlerin yer almasını etkilemiş olabilir. Filmlerde erkek egemen toplumsal sistem her ne kadar zaman zaman yeniden üretiliyor olsa da başkaldıran kadın karakterlere bakıldığında ve günümüz televizyon dizi ve filmlerinde kadının sunuluşu, şiddet, cinsellik gibi konularının ele alınışı değerlendirildiğinde dönemi içinde filmlerin önemli mesajları barındırdığı söylenebilir. Bu doğrultuda aynı zamanda kamusal bir figür olan, filmlerinde toplumsal meseleleri sinema sanatının gerektirdiği biçimde ve ölçülerde masaya ele almaktan çekinmeyen Kemal Sunal, filmlerde rol almış diğer sinema emekçileri ve bu konuları cesaretle çeken yönetmenlerle birlikte örnek sanatçı rollerini sergilemişlerdir.

KAYNAKLAR

(Bu tez çalışmasında APA 6 atıf sistemi kullanılmıştır.)

- Akçalı, E. ve İnceoğlu, İ. (2020). Kadınlık ve Erkekliğin Değişmeyen Halleri: Televizyon dizilerinde Toplumsal Cinsiyet. *Fe Dergi*, 12(2), 161-173.
- Aker, N. (2021). *Kadın Karakterin Sinemasal Dönüşümü Game Of Thrones Evreni, Alternatif Değerler ve Kadınlık İnşası*. Klaros Yayınları.
- Akgöz, G. (2016). Mutsuz Evlilikten Tehlikeli Flörte: Feminizm Neoliberalizm ve Toplumsal Hareketler. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 8(2), 88.
- Andrew, J.D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. Doruk Yayıncılık.
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC'si*. Say Yayınları.
- Arberkli Bayraktar S. (2011). *Feminist Kuram Çerçevesinde Magazin Dergilerinde Kadının Sunumu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Arık, H. (2009). *Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi*. A. Alkan (Ed.), *Cins Cins Mekân* (1) içinde (168-200). Varlık Yayınları.
- Arslantep, M. (2010). "Sinemada Feminist Teori", 3. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu*, Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Atabek, E. (2021). *Kışkırtılmış Erkeklik Bastırılmış Kadınlık*. Cumhuriyet Kitapları.
- Aydın, B. (2014). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya: Tür Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Kalıpları*. Detay Yayıncılık.
- Balcı Gülpınar, D. ve Duran, N.T. (2022). Feyzi Tuna'nın Kadın Filmleri Üçlemesinin Feminist Kuram Perspektifinden Analizi. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları*, 1(1), 23-40.
- Balin, H. (2019). *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadının Siyasal Katılımı ve Yükselmesinin Önündeki Engeller*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sabahattin Zaim Üniversitesi, İstanbul.
- Barbieri, N.B. (1999). Psychoanalytic Contributions to the Study of Gender Issues. *Canadian Journal of Psychiatry February*, (44), 72-76.
- Başar, F. (2020). *Toplumsal Cinsiyet*. Akademisyen Kitabevi.
- Bayhantopçu, E. (2017). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği Üzerinde Yazılı Basında Kadın Temsillerinin Rolü. *The Journal of Social Science*, 1(2), 83-93.
- Beauvoir, S. (2021). *İkinci Cinsiyet Olgular ve Efsaneler*. (G. Acar. Savran, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1949).
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. Metis Yayınları.
- Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet Bize Yüklenen Roller*. (K. Ay. Çev.). Kadın Dayanışma Vakfı Yayınları.
- Bıçakçıoğlu, Ö. (2014). *Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez Filmleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi, İstanbul.

- Bilmiş, H. (2006). *1988-1990 Yıllarında Dünya Değişirken Türkiye’de Sosyalist Feminizme Kaktüs’ten Bakmak*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Bora, T. (2020). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Feminizm*. İletişim Yayınları.
- Borden, D., vd. (2011). *Film*. NTV Yayınları.
- Bostan, M. (2019). *40 Soruda Türk Sineması*. Ketebe Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016). *Eril Tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.). Bağlam Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1998).
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası: Feminist Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Büker, S. ve Topçu Y.G. (2019). *Sinema: Tarih Kuram Eleştiri*. İthaki Yayınları.
- Bülbül, H. (2014). *Erkek Kimliğinin Oluşumundaki Faktörler: İktidar, Emek ve Arzu*. H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet ve Medya (1)* içinde (1-17). Detay Yayıncılık.
- Büyükbaykal, I.C. (2007). *Medya Kadın Olgusu. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Yayınları*. (28), 19-30.
- Chodorow, N. (2004). Pre-Oedipal Gender Configurations: Literary Theory: An Anthology. *Blackwell*, (470- 486).
- Cihangiroğlu, E. (2018). *Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadın Temsilleri ve Femvertising Kavramı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Ticaret Üniversitesi, İstanbul.
- Connell, R.W. (2019). *Erkeklikler*. (N. Konukcu, Çev.). Phoenix Yayınları. (Orijinal basım tarihi 2015).
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Phoenix Yayınları.
- Çakır, S. (2005). Popüler Sinemada Kadının Sunumu ve Aşk İzleği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (21), 217-218.
- Çelik, G. (2016). Erkekler de Ağlar: Toplumsal Cinsiyet Rollerinde Erkeklik İnşası ve Şiddet Döngüsü. *Fe Dergi*, 8(2), 1-10.
- Dağdaş, B. (2009). *Reklam Kültür Toplum*. Ütopya Yayınları.
- Dağtaş, E. vd. (2018). Sinemanın Ekonomi Politikası: 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme. *TRT Akademi*, 3(5) 186-218.
- Dal, N.E. (2015). *Kadın Tüketici ve Reklam*. Ekin Yayınları.
- Dinç, M. (2019). *Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah*. Hiper Yayınları.
- Donovan, J. (2001). *Feminist Teori*, (A. Bora vd., Çev.). İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*. İnkılap Kitapevi.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın*. Remzi Kitabevi.
- Dökmen, Z.Y. (2010). *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. Remzi Kitabevi.
- Elpeze Ergeç, N. (2020). Feminist Öznenin Toplumsalla Kuruluşunda Sinema-Ötekiyle Karşılaşma. *Sinefilozofi Dergisi*, 5(10), 637-652.
- Ersoy Çak, Ş. (2010). Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Teorileri Bağlamında Türkiye’deki Reklam Filmleri ve Popüler Müzik Videoları. *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, (4), 101-110.

- Fine, C. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması*, (K. Tanrıyar, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Foucault, M. (2017). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1976).
- Giddens, A. ve Sutton P. W. (2013). *Sosyoloji*. Kırmızı Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1994).
- Goldman, E. (2006). *Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir*, (N. Bayram, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. İmge Kitabevi.
- Güdekli, A. (2016). *Küreselleşme ve Toplumsal Cinsiyet Açısından Küresel Erkeklik ve Medya*. Literatürk Academia.
- Gül, S. ve Altındal Y. (2015). Medyada Kadın Cinayetleri Haberlerindeki Cinsiyetçi İzler: Radikal Gazetesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Dergisi*, (24), 168-188.
- Güneş, F. (2017). Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(2), 245-256.
- Gürbüz, Ö.N. (2014). Modern Sinemanın Erken Tarihi ve Modern Sinema Örneği Olarak Jean Luc Godard Sineması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektrik Elektronik Dergisi*, 2(4), 160-180.
- Gürses, İ. vd. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve Pandora'nın Kutusu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 13, 181-210.
- Gürses, K. (2001). *Kemal Sunal Film Başka Yaşam Başka*. Sel Yayıncılık.
- Hayward S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. Kutay, M. Çavuş, Çev.). Es Yayınları. (Orjinal yayın tarihi 1996).
- Hıdıroğlu, İ. (2002). *Ertem Eğilmez Sineması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Hooks, B. (2016). *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika*, (E. Aydın, vd. Çev.). BGST Yayınları.
- Illich, I. (1996). *Gender*. (A. Fethi, Çev.). Ayraç Yayınevi.
- Isakidou, G. (2016). The Development of Gender Identity, *Encephalos*, (35), 34-40.
- Işıklar, U. (2014). *Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsilleri*. H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet ve Medya* (1) içinde (267-300). Detay Yayıncılık.
- İmançer, D., Gürses, İ. ve Güreş, E. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve Pandoranın Kutusu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (13), 181-210.
- İnceoğlu, İ. (2015). Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga Filminin Feminist İncelemesi. *Fe Dergi*, 7(2), 87-94.
- İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2010). *Kadın ve Bedeni*. Ayrıntı Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. (Ş. Tekeli, vd. Çev.). Metis Yayıncılık.
- Karabağ, M. (2019). Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Kadın Temsillerinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(2), 1427-1444.

- Karaman, E.D. ve Doğan, N. (2018). Annelik Rolü Üzerine: Kadının ‘‘Annelik’’ Kimliği Üzerinden Tahakküm Altına Alınması. *Dergipark*, 6(2), 1476- 1496.
- Kellner, D (2013). *Sinema Savaşları. Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (G. Koca, Çev.). Metis Yayınları.
- Kepekçi, E. (2012). Hegemonik Erkeklik Eleştirisi ve Feminizm Birlikteliği Mümkün mü? *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (12), 59-86.
- Keskin, Z.E. (2022). 1970-1990 Arası Türk Komedi Sinemasında ‘‘Kemal Sunal’’ Film Afişlerinin Tasarım Kriterleri Açısından Çözümlemesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu.
- Kotan, S. (2015). *Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadının Temsili*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Koz, A. (2022). *Türk Sinemasına Genel Bakış* E. Karakoç ve Ö. Özgür, (Ed.), *Sinema Sosyolojisi: Tarih, Toplum ve İzleyici* (1) içinde (64-69). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kudat, A. (2006). *Satılık Erkeklik*. Doğan Kitap
- Kurdaş, M.Ç. (2019). Postmodern Şiddet ve Sinema. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (33), 552-589.
- Kuyucak, E.Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*. Agora Kitaplığı.
- Metintaş, M. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde Feminizm Hareketlerinin İlerleyen Dönemde Türk Sosyolojisine Yansımaları. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yakın Tarih Dergisi*, 2(3), 109-117.
- Monaco, J. (2021). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Oksaçan, E.H. (2012). *Eşcinselliğin Toplumsal Tarihi*. Tekin Yayınevi.
- Orta, N. ve Ekici, A. (2017). Filmlerde Üretilen Eril Dünya: Romantik Komedilerle İdealize Edilen Evlilik ve Kadının Konumu. *Selçuk İletişim Dergisi*, 10(1), 295-319.
- Öz, G. ve Seçen, D. (2019). Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorununa Alternatif Bir Yöntemle Bakmak: Bechdel Test. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 467-486.
- Özalp, L. (2013). *Bir Film Yapmak*. Hill Yayınları.
- Özaydınlık, K. (2015). Toplumsal Cinsiyet Temelinde Türkiye’de Kadın ve Eğitim. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 14(33), 93-112.
- Özçınar, M. (2010). *Sinematografik Zaman ve Mekânın Oluşumunda Felsefi Arka Plan*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Özdemir, B. G. (2018). Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekânlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 131-164.
- Özdemir, H. (2019). Toplumsal Cinsiyet Perspektifinde Erkeklik ve Kadınlık Algısı: Bir Alan Araştırması. *Asya Studies*, 4(10), 90-107.
- Özsoy, O. (2002). *Kemal Sunal Fenomeni*. İyi Adam Yayınları.
- Öztürk, R. ve Tural, N. (2001). Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi? *İstanbul Üniversitesi İletişim Dergisi*, (10), 101- 126.

- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ritzer, G ve Stepnisky, J. (2018). *Modern Sosyoloji Kuramları*. (H. Hülür, Çev.). İstanbul: De ki Basım Yayım.
- Rocheftort, F. (2020). *Feminizmler Tarihi*. (Ö. Altun, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Rose, S.O. (2018). *Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Nedir?* (F.B. Aydar, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2010).
- Sağlam, M.A. (2020). Feminist Kuramda Kadının Politik Ekonomisi ve Dönüşümü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 46, 396.
- Satıcı, H. (2023). Beyazperdede Erkeğin Gölgesindeki Kadınlar: Feminist Film Teorileri Bağlamında Bombshell Filmi İncelemesi. *Sinefilozofi*, 8(16), 365-378.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. Kabcacı Yayınları.
- Segal, L. (1990). *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. (V. Ersoy, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İnsan Yayınları.
- Sezer, M.Ö. (2017). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. Kor Kitap.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. (D. Koç Çev.). Agora Kitaplığı. (Orijinal basım tarihi 1998).
- Smith, G.N. (Ed.). (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. (A. Fethi, Çev.). Kabcacı Yayınevi.
- Soyer, F. (2021). Türk Sinemasında Modernleşme Bağlamında Kadının Bedeninin Dönüşümü: Melodramlarda Pygmalion Etkisi ve İdeal Kadın Temsili. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 6(11): 144-158.
- Sunal, A.K. (1998). *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Sunal, G. (2014). *Kemal Hadi Gel, Bi Kahve İçelim*. Doğan Kitap.
- Şahin, M. (2019). Kültür Aktarımında Toplumsal Cinsiyetin Rolü. *Akademik Hassasiyetler*, 6(11), 233-249.
- Şakrak, B.E. (2020). Dizi Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadının Temsili Örnek İnceleme: “Kadın” Dizisi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8(22), 420-434.
- Şentürk, R. (2021). *Türkiye’de Sinema*. Pruva Yayınları.
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), 163- 175.
- Tekeli, Ş. (2011). *Kadın Bakış Açısından 1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar*. İletişim Yayıncılık.
- Teksoy, E. (2015). *Kemal Sunal’ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.
- Tekvar, S. O. (2011). *Halkla İlişkiler ve Reklamın Anatomisi Dergi Reklamlarında Modern Kadınlık İnşaları*. Ütopya Yayınevi.
- Temizarabacı, Y. (2005). *Ütopyanın Kadınları-Kadınların Ütopyası*. Sel Yayıncılık.

- Thomson, D. (2018). *Bir Film Nasıl İzlenir?* (A. Ay, Çev.). Alfa Basım.
- Thornham, From Johnston, C. (1973). *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, (Ed.), (1), 24-3.
- Tong, R. (2006). *Feminist Düşünce*. (Z. Cirhinlioğlu, Çev.). Gündoğan Yayınları.
- Topçu, Y.G. (2010). *Hollywood'a Yeniden Bakmak*. De ki Yayınları.
- Tutar, H. ve Erdem, A. T. (2022). *Örnekleriyle Bilimsel araştırma Yöntemleri ve SPSS Uygulamaları*. Seçkin Yayıncılık.
- Woolf, V. (2016). *Kendine Ait Bir Oda*, (S. Duman, Çev.). Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.
- Yaşartürk, G. (2022). *Sinema ve Toplumsal Cinsiyet*. Nika Yayınevi.
- Yavuz, Ş. (Der.). (2019). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri*. Heyamola Yayınları.
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaset*. Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, A., Şimşek H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayınları.
- Yıldız, H. (2013). Canlandırma Filmleri ile İdeoloji Aktarımı: Shrek Disney'e Karşı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (20), 69-85.
- Yılmaz, S. (2018). Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Günlük Hayattaki Yansımaları: Çorum/Alaca Örneği. *İmgelem Dergisi*, 2(2), 59-79.
- Zaman, S. (2015). *Türk Sinemasında Kadının Sunumu: Atıf Yılmaz'ın 1980'li Yıllarda Kadın Konusunu Ele Aldığı Film Örnekleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*. Eğiten Kitap.

EKLER

EK 1. İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ

KİBAR FEYZO

Yıl: 1978

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Senaryo Yazarı: İhsan Yüce

Yapımcı: Nahit Ataman

Oyuncular: Kemal Sunal, Müjde Ar, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, İlyas

Salman, Erdal Özyağcılar

SOSYETE ŞABAN

Yıl: 1985

Yönetmen: Kartal Tibet

Görüntü Yönetmeni: Rafet Şiriner

Senaryo Yazarı: Kemal Sunal, Kartal Tibet, İhsan Yüce

Yapımcı: Yahya Kılıç

Oyuncular: Kemal Sunal, Perihan Savaş, Süleyman Turan, Kenan Pars, Yaman

Tüzcet, Sırrı Elitaş, İhsan Yüce, Reha Yurdakul, Orhan Aydınbaş

KILIBIK

Yıl: 1983

Yönetmen: Uğur İnan

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Senaryo Yazarı: Osman F. Seden

Yapımcı: Memduh Ün

Oyuncular: Kemal Sunal, Nevra Serezli, Sümer Tilmaç, Ali Şen, Günay Girik,

Billur Emre, Reha Yurdakul

ÇÖPÇÜLER KRALI

Yıl: 1977

Yönetmen: Zeki Ökten

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Senaryo Yazarı: Umur Bugay

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Oyuncular: Kemal Sunal, Şener Şen, Ayşen Gruda, İhsan Yüce, Erdal Özyağcılar,
Türker Tekin, İlyas Salman

ŞENDUL ŞABAN

Yıl: 1985

Yönetmen: Kartal Tibet

Görüntü Yönetmeni: Rafet Şiriner

Senaryo Yazarı: Kartal Tibet

Yapımcı: Yahya Kılıç

Oyuncular: Kemal Sunal, Nevra Serezli, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda, Ayten
Erman, Ayben Erman, Hikmet Gül, Hikmet Karagöz, Hüseyin Kutman, Renan
Fosforoğlu

BOYNU BÜKÜK KÜHEYLAN

Yıl: 1990

Yönetmen: Erdoğan Tokatlı

Görüntü Yönetmeni: Ümit Ardabak

Senaryo Yazarı: Erdoğan Tokatlı

Yapımcı: Şener Gezgen

Oyuncular: Kemal Sunal, Aydemir Akbaş, Halil Ergün, Füsün Demirel, Candan
Sabuncu, Nurettin Şen, Aydan Burhan, Sevim Çalışgır, Murat Güler, Işık Aras

KANLI NİĞÂR

Yıl: 1981

Yönetmen: Memduh Ün

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Senaryo Yazarı: Orhan Aksoy

Yapımcı: Memduh Ün

Oyuncular: Kemal Sunal, Fatma Girik, Dinçer Çekmez, Sümer Tilmaç, Bahar
Öztan

SALAKO

Yıl: 1974

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Senaryo Yazarı: Sadık Şendil

Yapımcı: Nahit Ataman

Oyuncular: Kemal Sunal, Meral Zeren, İhsan Yüce, Feridun Çölgeçen, Oktar

Durukan, Talat Gözbak, Nevzat Okçugil, İhsan Baysal, Kudret Karadağ, Ahmet

Turgutlu

POLIZEI

Yıl: 1988

Yönetmen: Şerif Gören

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Senaryo Yazarı: Hüseyin Kuzu

Yapımcı: Turgay Aksoy

Oyuncular: Kemal Sunal, Claudia Hackermesser, Yalçın Güzelce, Kaya Gürel,

Nilüfer Usku, Atila Cansever, Levent Beceren

ŞABANİYE

Yıl: 1984

Yönetmen: Kartal Tibet

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Senaryo Yazarı: Kartal Tibet, İhsan Yüce

Yapımcı: Kartal Tibet

Oyuncular: Kemal Sunal, Çiğdem Tunç, Erdal Özyağcılar, Adile Naşit, Reha

Yurdakul